

N. S. a. XVI. n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1963

# SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE  
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
1963

# SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XVI. n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1963

## SOMMARIO

### STUDI E SAGGI

- UVE CHRISTIAN FISCHER, *Un dramma martirologico barocco: «The Virgin Martyr» di Philip Massinger* . . . . . pag 1
- CARMELO MUSUMARRA, *Poeti del Settecento nella Crestomazia leopardiana* . . . . . » 20

### CONTRIBUTI E DOCUMENTI

- GIACOMO MANGANARO, *Nuove ricerche di epigrafia siceliota. I. Il culto di Zeus Ourios e delle Divinità egizie a Centuripae. II. Associazioni sportive e artistiche nella Sicilia tardo-ellenistica* . . . . . » 51
- C. NICOLOSI - F. CARPINTERI, *Un codice inedito delle «Verrine» di Cicerone. I. Nota introduttiva. II. Note paleografiche e diplomatiche. III. Testo* . . . . . » 65

### NOTE E DISCUSSIONI

- ROSARIO ANSTASI, *Costantino Siculo e Leone il filosofo* . . . . . » 84
- RECENSIONI, a cura di P. E. ARIAS, G. RIZZA, R. ANASTASI, F. DELBONO,  
G. A. BIANCA . . . . . 90

---

*Direzione e Amministrazione:* Biblioteca della Facoltà di Lettere,  
Università degli Studi, Catania - Telefono 214-241.

*Prezzi e abbonamenti:* Un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

UN DRAMMA MARTIROLOGICO BAROCCO:  
« THE VIRGIN MARTYR » DI PHILIP MASSINGER.

Nella storia del teatro europeo il dramma martirologico occupa un posto non proprio di secondo piano. Anche se questo tipo quale prima manifestazione moderna del dramma cristiano, non ha mai raggiunto l'ampiezza dei drammi imperniati sui miracoli e sui misteri medioevali e spesso volte ha più importanza per la tecnica scenica e forse di meno per il suo valore artistico-drammatico, acquisterà però un rango storico quale esponente principale del teatro religioso nel periodo della Controriforma. Questo tipo difatti si può trovare dal 1580 ca. in poi, simultaneamente al fiorire del teatro elisabettiano ed alla comparsa dei primi drammi del Cervantes. Così nel 1584 — per citare solo pochi esempi — viene messo in scena a Strasburgo il dramma martirologico *Laurentius* del Belga Holonius; nel 1598 giunge ad un culmine il teatro dei gesuiti di Kalisz in Polonia con la messa in scena della *Tragoedia Sanctae Felicitatis* di Gregorius Cnapius, mentre con la comparsa del dramma *S. Adrianus* (1606) di Jacob Bidermann continua al teatro dei gesuiti di Monaco la serie dei grandi contributi drammatici da parte degli ordini religiosi tedeschi. Ciò venne facilitato dalle numerose nuove fondazioni di ginnasi gesuiti nel primo quarto del XVII secolo.

Se nei paesi di lingua tedesca — ma anche in Boemia ed in Polonia — il dramma martirologico era una conseguenza di premesse storiche e stilistiche, l'apparire di un tale dramma nel 1620 in Inghilterra stupisce. A dir vero con Giacomo I gli Stuart son risaliti sul trono; più importanti però del tentativo della monarchia di estendere la solidarietà dello stato con la chiesa nazionale a tutto il popolo (v. i voti del Hampton Court di 1604), erano, per l'ulteriore sviluppo, la presa di posizione puritana, il malcontento del popolo e la continua opposizione del parlamento.

In una tale situazione la valutazione del dramma di Mas-

singer non è soltanto una valutazione letteraria. Il dramma rispecchia il dissidio esistente nel teatro inglese, per ciò che riguarda la tragedia, subito dopo il periodo tudoriano. La base stoico-cristiana nel nostro dramma non riesce a nascondere che esistono delle differenze considerevoli rispetto al dramma martirologico continentale, le quali però in parte debbono essere ricercate nella tradizione teatrale inglese.

### *Sulle fonti.*

La tragedia *The Virgin Martyr* (VM), probabilmente compiuta nel 1620 da Philip Massinger (1583-1640)<sup>1</sup> ha come tema il destino della martire cristiana Dorotea, la quale nel III sec., sotto Diocleziano, fu vittima della decima persecuzione contro i cristiani, in questo caso particolare a Cesarea in Siria. Nel calendario è citata come santa ed è venerata il 6 febbraio.

Viene spontaneo di consultare un martirologio di quel tempo onde vedere come Massinger venne a conoscenza della leggenda. Nel « *Martyrologium Romanum ad novam calendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum*; Gregorii XIII. Pont. Max. iussu editum; auctore C. Baronio Sorano, congregationis oratory presbytero » (Romae, ex typographia Dom. Basae MDLXXXVI), si trova scritto in corrispondenza del giorno 6 febbraio ciò che segue:

« *Caesareae in Cappadocia natalis sanctae Dorotheae virginis & martyris, que sub Sapphicio illius provinciae praeside primum equulei extensione vexata, dehinc palmis diutissime caesa, ad ultimum capitali sententia punita est: in cuius confessione Theophilus quidem scholasticus ad Christi fidem conversus, & mox equuleo acerrime tortus, novissime gladio caesus est. Eodem die sanctorum martyrum Saturnini, Theophili & Reucatae.* »

Riferendoci alla figura di Theophilus siamo indotti a pensare all'esistenza di una fonte ancor più vasta. La figura di Theophilus, che risulta come la più importante dopo quella di Dorotea, non si può ben capire. Anche costui vien chiamato martire. E. Koeppel riferendosi ad un più dettagliato martirologio,

<sup>1</sup> cfr. BENTLEY III. 265. La collaborazione con il DEKKER non può essere accertata in modo indubbio. Il primo quarto del 1622.



quello del Surius che va sotto il titolo « De probatis sanctorum historiis » (Koeln 1576), ci dimostra come esistano degli accostamenti possibili fra il Theophilus del dramma e quello delle fonti. Malgrado ciò l'autore afferma che nel martirologio da lui consultato la figura di Theophilus viene menzionata solo dopo il processo contro Dorotea. Inoltre il Koeppel afferma che lo stesso Theophilus nella tragedia del Massinger acquista per esigenze sceniche maggiore sviluppo<sup>2</sup>. Quali aspetti della figura vengono così ad essere svolti?

Siamo indotti a pensare che un uomo di così vasta cultura quale fu il Massinger fosse portato dal nome di Theophilus a riesumare la vecchia leggenda di Theophilus e ad inserirla in quella di Dorotea, ma non del tutto, almeno nei tratti più significativi.

La trama della leggenda di Theophilus è in breve questa: Theophilus, monaco molto stimato, deve diventare, dopo la morte del vescovo di Adana in Cilicia, il suo successore. La sua modestia gli impedisce di accettare un così alto posto, però rimpiange la sua decisione e vien tentato dal diavolo. Quindi desidera il posto prima rifiutato. Con un ebreo esperto di magia fa un patto con l'inferno: Satana deve dargli la magnificenza del mondo in cambio della sua anima. Satana porta via con sé il contratto e da allora in poi Theophilus è nuovamente nelle grazie del popolo, ogni onore è suo, regali e doni gli giungono da ogni parte. Ma ben presto dovrà pentirsene e si rivolgerà allora alla Madonna. Questa lo esaudisce e toglie al diavolo il contratto salvando così Theophilus.

K. Plenzat in un suo quadro riassuntivo mostra come nella poesia epica e popolare la leggenda di Theophilus sia molto diffusa sino al XVI secolo in Inghilterra, Francia, Germania ed Olanda. Per esempio viene trattata nel XVI secolo in Inghilterra da un certo Guglielmo Forestus e messa sulle scena come dramma gesuitico ad Ingolstadt nel 1621<sup>3</sup>.

I seguenti fatti parlano a favore di una interferenza delle due leggende nel VM: nella fonte probabile del Massinger vengono citati Calista, Sapritius e Cristeta, personaggi che appaiono

---

<sup>2</sup> KOEPEL, pp. 82-84.

<sup>3</sup> K. PLENZAT, *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters*, Germ. Stud. 43, Berlin, 1926.

anche nello stesso dramma ed in rapporto ad un miracolo. Poi SURIUS afferma senza tema di smentita che il governatore fu il persecutore di Dorotea; inoltre non esiste alcun patto col diavolo. Nel nostro dramma, invece, il punto più saliente è proprio rappresentato da questo fatto e dalla guerra contro le forze divine. Theophilus, nel dramma, prende il posto del Saprilius delle fonti ed insieme al diabolico Harpax perseguitano Dorothea. In ciò si potrebbe trovare un parallelismo con la leggenda di Theophilus; un secondo parallelismo sta nel fatto che una donna salva il pentito Theophilus.

Sembra che il Massinger abbia in un certo senso intrecciato due leggende i cui personaggi femminili (Dorotea e Maria) si identificano. Così facendo ha ottenuto un'azione drammatica eseguita da Theophilus ed Harpax.

### *Tecnica dello sviluppo drammatico..*

Il dramma comincia improvvisamente con un dialogo tra Theophilus ed Harpax, quindi un messaggero annuncia che l'imperatore è in arrivo; questo si collega alla spiegazione della natura di Harpax e delle sue arti magiche. Theophilus ed Harpax vengono mostrati come esponenti del male, identificandosi qui il male col pagano. L'origine infernale di Harpax diviene chiara in un rapporto scenico sulle vestali Calista e Cristeta, che egli stesso ricondusse al paganesimo dopo che queste si erano già convertite. Ancor prima che appaia Dorotea, si rende così chiaro, con un ben riuscito tentativo di riconversione al paganesimo, quale sia il vero tema del dramma. La 'c o n s t a n c y' nella fede viene una prima volta menzionata da un sacerdote di Giove ed è la parola chiave per l'ulteriore sviluppo della trama.

Dopo che Theophilus è stato presentato come persecutore dei cristiani ed Harpax come suo aiutante (*Th.* So I to all posterities might be called / the strongest champion of the pagan gods / and rooter-out of Christian. *Har.* Oh mine own / dear lord! to further this great work, / I ever live thy slave), e dopo che è stato rinnovato l'ordine di persecuzione dei cristiani, appare l'imperatore. A quale scopo dice Harpax: « ...to observe the government of the city and with what rigour or remiss indulgence the Christians are pursued... ».

**I l b u o n g o v e r n o :** l'idea barocca del regnare, è ancora una volta accentuata da Diocleziano. Questi trova Caesarea « completely governed ». Inoltre viene messa in rilievo la concordia, la quale regna, non considerando i cristiani, senza che il popolo sia forzato. Un altro ideale che Diocleziano vede realizzarsi, è l'antica disciplina romana: « The ancient Roman discipline revived, which Rome raised to her greatness... but above all, the service of the gods / so zealously observed... ».

L'immagine del trionfo al principio del dramma si rende completa con l'apparire dei re di Epiro, Macedonia e Ponto in catene. Il potere della dea Fortuna si mostra nel loro destino; la ruota dell'incostanza delle fortune umane è già all'inizio del dramma palese e rende ancor più efficace su questo fondo la 'constancy' dei cristiani. Inoltre per ciò che riguarda il comportamento delle figure vale un codice cavalleresco: come nel *Duke of Milan* Carlo V si rende amico lo Sforza, così Diocleziano rende amici i suoi nemici di prima aiutando gli sfortunati nella sventura. Se fino a questo punto il primo atto si è svolto senza tensione alcuna, il desiderio della figlia dell'imperatore, Artemisia, di sposare il vittorioso Antoninus, porta un poco di dinamismo nell'esposizione. Difatti Antoninus si rifiuta perchè ama Dorotea. Lo spettatore vien informato che Dorotea è sospettata di essere cristiana, e la tragedia prende inizio con l'annuncio che è stata ripresa la persecuzione contro i cristiani.

Con un procedimento, all'inizio del II atto viene contrapposto un intermezzo farsesco al decorso tragico. I personaggi di questo: Spungius (sponge-spugna) ed Hircius (hircus-becco), un ubriacone ed uno sfruttatore, ricordano tipi crudi della commedia di Plauto, come per esempio i due cuochi dell'*Aulularia*. Tali buffoni, in questa azione secondaria, vengono faticosamente avvicinati ai personaggi del dramma principale e possono essere considerati come concessione dell'autore ai gusti del volgo. Le scene di questi due ruffiani ed il loro 'bawdy language' non si accordano d'altronde all'azione principale, così che questi intermezzi vengono spesso attribuiti al collaboratore di Massinger, il Dekker<sup>4</sup>.

Il tema dell'azione, che si trascina, è anche rappresentato dalla conversione. Spungius dice ad Hircius: « I was in

<sup>4</sup> Per esempio Boas, p. 305.

hope to lead a sober life when I was converted; but now among the Christians (i due sono servitori di Dorotea, la quale li ha salvati dalla forca) I can no sooner stagger out of one alehouse, but I reel into another; they have whole streets of nothing but drinking-rooms, and drabbing-chambers jumbled together ».

Con tali commenti frammisti ad espressioni oscene si rende chiaro che la funzione comica del filo drammatico Hircius-Spungius è connessa ad una critica della società. Il fondo storico non è più sostenuto; le figure vengono fuori dal dramma buffamente travestite per rivolgersi all'auditorio.

L'azione comica collega con il mondo cristiano di Dorotea quello dell'imperatore e dei persecutori dei cristiani. Dorotea entra sulla scena come una ricca e caritatevole dama. Il suo aiutante, controfigura di Harpax, si chiama Angelo. Tramite costui, la cui provenienza celeste viene accennata nella prima scena del II atto, lo spettatore indovina che l'ulteriore destino di Dorotea non sarà certo terreno. Insieme all'idea di Antoninus di conquistare l'onore di Dorotea, abbiamo qui un altro momento di tensione drammatica, ancora più rafforzato dal fatto che, nella 2ª scena del II atto, il partito opposto (Theophilus ed Harpax) viene a sapere di questo amore, e Theophilus manda Harpax ad arrestare Dorotea.

Fin qui giunge l'esposizione. È dunque chiaro che diversi debbono essere i temi principali: l'amore terrestre esemplificato nel rapporto Antoninus-Dorotea e quello celeste che viene accennato nel contrasto tra Dorotea ed i suoi persecutori: Theophilus ed Harpax. Al più vasto campo, cioè quello storico, appartiene, dalla parte dei persecutori, anche il governatore di Cesarea, Sapritius, e la figlia dell'imperatore, Artemisia. Sin qui l'azione si svolge in un clima classico. L'ambiente imperiale acquista vigore nel trionfo dell'imperatore e per il luogo in cui l'azione si svolge: il dramma comincia nel palazzo del governatore e si conclude in quello dell'imperatore.

Nella terza scena le due parti si incontrano per la prima volta. Dorotea viene messa al corrente dell'amore di Antoninus da un fido di questi; Antoninus appare subito dopo e confessa il suo amore. La loro discussione viene nascostamente seguita da un balcone dello sfondo da Artemisia, Sapritius e Theophilus, dato che Spungius ed Hircius hanno tradito la loro padrona Dorotea. Questa respinge la proposta amorosa di Antoninus af-

fermando che già serve un monarca celeste. Già si prevede l'ulteriore svolgimento del dramma. Mentre Antoninus spera ancora di ottenere l'amore di Dorotea e prega per la sua vita, Dorotea si è già staccata da lui.

Quindi viene affrontato il tema del martirio. La 'constancy' si riflette sulla parte cristiana. L'amore terrestre di Antoninus viene bruscamente cambiato in quello celeste di Dorotea e si suscita nello spettatore la speranza che la 'constancy' di questa otterrà piena vittoria sul martirio e sulla morte. La tentazione della 'costancy', promossa da Theophilus, contribuisce alla tensione emotiva: *Th.* « Caesar's imperial daughter, hear me speak. / Let not this Christian thing, in this her pageantry / of proud deriding both our gods and Caesar / build to herself a kingdom in her death / going laughing from us: no, her bitterest torment / shall be to feel her constancy beaten down... ».

Theophilus ora vuole mandare le sue figlie Cristeta e Callista, già cristiane, da Dorotea per tentare la 'costancy' di lei. Artemisia dà a Theophilus la prigioniera, la quale è ormai completamente esposta alle sue persecuzioni. Con un intermezzo comico piuttosto lento nel quale Angelo compie un esame di coscienza con Hircius e Spungius, si chiude l'atto che solo in una scena, la terza, ha dei nessi logici con i futuri avvenimenti.

Siamo al terzo atto. Se sino ad ora l'azione è stata condotta da coloro i quali stavano accanto a Dorotea, ora invece essa si sposta onde esprimere l'intimo travaglio psicologico della martire stessa.

In primo luogo è ancora una volta manifestata la passione di Antoninus quale profonda sofferenza amorosa. Quindi ritorna il motivo della tentazione di Dorotea da parte di Callista e Cristeta già accennato alla fine del II atto e che qui si conclude con la riconversione delle due. È proprio ciò che consente ad un effetto buffo di inserirsi nella trama principale: lo spettatore può divertirsi nel vedere nella 2ª scena del III atto Theophilus, Harpax, Sapritius ed Artemisia beffati. Poichè Massinger non può che ammettere una sola martire nella sua tragedia, le sventurate neo-converite vengono senza esitazione uccise dal loro genitore. Da tutto ciò deriva una proroga all'ulteriore svolgersi della trama principale.

Un altro ritardo è dovuto ad un nuovo intermezzo presen-

tato dai 'rogues' nella 3<sup>a</sup> scena del III atto. Sopraggiunge Angelo che cerca inutilmente un segno del loro pentimento. Quindi arriva Harpax che convince i due a far parte degli aguzzini di Dorotea. Si rende così evidente che questi intermezzi hanno anche essi lo scopo di insegnare ciò che meglio si potrebbe esprimere col dire che nel mondo al bene risponde il male.

Nel quarto atto l'azione di Antoninus acquista risalto col motivo della violenza. Dorotea viene trascinata dentro da Sapritius e dovrebbe arrendersi al volere di Antoninus. Disperatamente prega per la sua verginità. Il vecchio concetto dell' « h o n o u r » vien qui a legarsi a quello del martire <sup>5</sup>:

*Dor.* Oh kill me / and heaven will take it as a sacrifice /  
but, if you play the ravisher, there is / a hell to  
swallow you..

*Ant.* Rise. For the Roman Empire, Dorotea / I would not  
wound thine honour. Pleasures forced are unripe  
apples...

L'«honour» quale principio regale viene dunque ad essere rispettato da Antoninus. Costui quale romano non può infrangere i principi morali di un'intera società qui impersonata dall'impero romano. Tutto ciò che rappresenta l'essere quale individuo a se stante viene qui annullato in modo che ci sembra quasi strano il brusco abbandono dell'amore per Dorotea.

In questo insieme solo incidentalmente si vuole accennare al concetto dell' « honour », in quanto è la « c o s t a n c y » che nel nostro dramma sta in primo piano. È stato più volte accennato che la « constancy » è di capitale importanza per la struttura del dramma. Il motivo della violenza ha invece una funzione ritardatrice. Esso viene ancora più allargato dal fatto che prima uno schiavo britannico viene presentato a Dorotea e dopo il rifiuto di costui altri dieci vengono invano a tentarla ed umiliarla.

La 'flagellation-scene' del IV atto (2<sup>a</sup> sc.) ha due scopi drammaturgici: l'azione comica collaterale sostenuta da Spun-

---

<sup>5</sup> Il titolo « VM » dimostra l'importanza che si dava alla castità della martire. Ciò è anche espresso nei martirologi con l'additivo 'virgo' posto dopo il nome.

gius ed Hircius viene legata alla trama principale e conclusa; i servi che diventano traditori della padrona Dorotea trovano giusta ricompensa. Inoltre la tortura di Dorotea viene prolungata, dando soddisfazione alle esigenze del pubblico.

Il punto culminante del dramma è rappresentato dalla decapitazione che avviene alla terza scena. Ancora una volta Dorotea viene tentata: essa deve abiurare per sfuggire al suo destino. Però lei preferisce raccogliere i 'frutti del giardino celeste', di cui è invitata ad inviarne alcuni all'ironico Theophilus. È questo un momento significativo che in modo poco appariscente e senza grandi esigenze di attenzione viene inserito nella trama. La 'constancy' di Dorotea costringe Antoninus ad essere presente alla decapitazione e far sì che esso si converta vedendo che nulla può la morte contro Dorotea:

*Ant.* « She smiles, unmoved, by Mars! As if she were assured / Death, looking on her constancy, would forget / the use of this inevitable hand ».

Dall'esempio di Dorotea sembra che provenga una forza misteriosa. Difatti Antoninus muore nell'istante in cui essa viene decapitata.

Con ciò l'azione Antoninus-Dorotea con i suoi motivi 'constancy' e 'amore terreno e amore celeste' viene conclusa. Il seguente atto V ha un effetto poco marcato, allorchè si guardi il dramma dal punto di vista di Dorotea come martire. Alcuni critici quali il Boas, parlano a questo punto di rottura. Evidentemente il Massinger immaginò un tipo particolare di dramma (cf. *The Duke of Milano o The Renegado*), dove, nel V atto, mediante una imprevista retrospettiva trasferita sul piano didattico-morale, si ritarda e quasi si ferma tutta la sequenza drammatica. Un esempio moderno potrebbe essere dato dal *Murder in the Cathedral* di T. S. Eliot. Nei drammi su menzionati e nel VM viene presentato, non alla maniera aristotelica, un altro 'dénouement' od un altro climax o un altro finale in modo che lo spettatore esausto deve fare un ulteriore sforzo onde capire l'essenza di ciò che gli è stato presentato.

Nel VM il V atto è unito ai primi mediante la figura di Theophilus. Di nuovo l'accento si pone su di un'azione interiore, vengono descritte le conseguenze del martirio, e Theophilus ostinato persecutore di Dorotea viene convertito da un miracolo

di frutta e fiori. Cielo ed inferno si incontrano nello studio di Theophilus, il quale poi va incontro ad Harpax suo aiutante d'un tempo tenendo tesa verso di lui una croce di fiori. La scena finale si porta di nuovo nel mondo romano ed imperiale; la 'concordia romana' per breve tempo disturbata viene reintegrata con il matrimonio della figlia dell'imperatore Artemisia con Maximinus. Ma Massinger rende ridicoli anche i reggenti di Roma, facendo apparire davanti ai loro occhi dei pagani presunti e già — come sa bene lo spettatore — riconvertiti. Questo motivo dell'inganno, usato anche nel *Renegado* nei confronti dei Turchi, viene accentuato da un ordine di Theophilus di liberare tutti i cristiani, di portarli al porto e dar loro una nave<sup>6</sup>.

Theophilus, dopo aver dato una lezione all'imperatore dimostrandogli che è preferibile il martirio di Dorotea alla morte stoica delle matrone romane, subisce lui stesso la tortura. Da qui la comparsa di Harpax sempre più debole e sofferente, e così Theophilus muore « a soldier in the Christian wars » e con grande 'constancy' sottolineata da Sapritius, e scompare tra tuoni e fulmini. Prima però appaiono Dorotea e gli altri martiri compreso Angelo e porgono a Theophilus la corona dei martiri. L'imperatore rimanendo sulla scena pronuncia queste ponderose parole: « I think the centre of the earth be cracked /, yet I still stand unmoved, and will go on: / The persecution that is here begun / through all the world with violence shall run ».

Qui si ha il grande finale che riunisce la fine al principio. L'analisi della struttura ha dimostrato che alla base del dramma sta un unico concetto il quale differisce dal solito poichè è formato in modo che lo scopo venga intuito solo alla fine. Inoltre diventa evidente che l'unità dell'azione si può comprendere solo se viene visto chiaramente il ruolo di persecutore di Theophilus paragonandolo a quello di martire di Dorotea. D'altro canto l'azione Dorotea-Antoninus ha importanza minore. Da questo punto di vista si è autorizzati ad accennare alla tesi già sostenuta, che cioè il Massinger abbia sfruttato assieme alla leggenda di Dorotea quella di Theophilus.

---

<sup>6</sup> L'inganno in un contesto religioso è indicativo per una « comicità agiografica »; esempi di ciò si trovano nel libro di E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1954<sup>2</sup>, p. 428.



*Elementi dei 'morality-plays'.*

Nel VM si trovano alcuni tratti importanti nella comprensione del dramma che ci riportano ai 'moralities'. Il Dunn nel suo libro su Massinger ha in generale messo in evidenza proprio ciò; però il VM non è stato da lui trattato.

La fine del VM ci ricorda nel *confronto spontaneo fra le forze celesti ed infernali* (non cristiane) la fine di alcuni 'moralities'. Così nel dramma medievale di Maria e Maddalena il tempio di Maometto, vicino al quale stanno il sacerdote ed il re pagani, viene avvolto ed incendiato da una nuvola che scende dal cielo: « ...and the pryst and the clerk xall synke ».

Nel VM Dorotea appare in una veste bianca guidata da Angelo; questi pone qui fine al dialogo con Harpax:

« Haste to thy place appointed, curséd fiend! »  
(Harpax sinks with thunder and lightning)

Fra i due gruppi opposti sta Antoninus. Dal punto di vista drammatico, per esempio come amante, non ha nessun vigore, rassomiglia alla figura del 'h u m a n u m g e n u s' del medioevo, la quale deve scegliere tra i beni terrestri e la salvezza divina. La concezione quasi allegorica della figura di Antoninus viene umanizzata solo per merito della sua melanconia che lo spinge all'estremo sino alla morte.

Guardando Harpax si può dire che non ha la dimensione di un Mefistofele alla Marlowe. È vero che già fin dall'inizio del dramma si è accennato al suo potere magico, ma ne manca per una tragedia la personificazione. Il soprannaturale a questa figura viene solo attribuito, cosicchè le orribili azioni di Harpax portano con loro solo un'astratta paura. Harpax è evidentemente il *M a l u s A n g e l u s* dei moralities, come appare per esempio nel *Castle of Perseverance*. Anche lì questi fa il seduttore, mentre il *B o n u s A n g e l u s* (nel nostro dramma Angelo) è il buon consigliere dell'umanità; dice il *Malus Angelus*:

« Pes aungel, thi wordes are not wyse,  
thou counselyst hym (l'uomo) not aryht ».

Il ruolo del cattivo consigliere che il *Malus Angelus* assume nel morality play, viene qui preso da Harpax; però non nei

confronti di Dorotea, ma — in modo molto tenue — nei confronti dei 'rogues'. Anche Theophilus viene nei momenti di debolezza persuaso da Harpax a perseguire i cristiani e solo quando diminuisce il suo accecamento, cessa anche l'influsso di Harpax su di lui.

Ci si deve anche chiedere se il linguaggio da sermone nel VM non riprenda una tradizione già presente nei moralities. Dice per esempio il Wickham nel suo libro sul palcoscenico medioevale in Inghilterra: « The sermon is the one place in any Church service for topical comment or, in other words, for the direct application of doctrine to human conduct. This, in dramatic form, is what the morality play consists of, aiming rather at ethical cultivation than the stabilizing of faith. The form, common to both, is the allegorical exemplum »<sup>7</sup>.

In questo senso meritano menzione nel VM, quei passaggi in cui i cristiani, soprattutto Dorotea e Theophilus vicini alla morte (V, 2), cercano di convincere i loro nemici con argomentazioni. L'incontro tra Dorotea, Cristea e Callista (III, 1) dà un esempio di questo linguaggio da sermone dalla ben limata retorica. Si può immaginarlo come rivolto da un pulpito contro tiepidi cristiani, mentre al contrario, Harpax viene fin da principio messo in cattiva luce davanti agli spettatori; difatti il suo modo di persuadere Hircius e Spungius non esprime nè finezza retorica nè concetti.

Infine l'idea di missione cristiana dei moralities viene rinnovata nel VM. Il tema della conversione come lo troviamo nel dramma *Maria Maddalena*:

« Abasse the nouth, Mary, in this place;  
over lordes precept thou must fulfyll,  
to passe the see in shortt space  
on to the land of Marcyll.  
*King and quene converte* xall ye,  
and byn amytyd as an holy apostylesse »  
(L'angelo Raffaele a Maria Maddalena)

ha nel VM un ruolo importante. Dorotea converte Cristeta, Callista, Antoninus e Theophilus: non è una martire passiva ma

<sup>7</sup> G. WICKHAM, *Early English Stages*, London, 1959, vol. I, p. 36.

d'azione, intervenendo nelle umane vicende e, come Maria Madalena, adempiendo alla missione divina.

*Elementi del dramma barocco nel VM.*

L'elemento erotico dei problemi di fede. Nel VM Antoninus, un generale romano vittorioso, ama Dorotea. Sofferente d'amore viene consigliato dalle persone a lui vicine di impadronirsi di Dorotea con la forza (IV, 1). Per un momento questi indugia, poi si rifiuta; non per delicatezza, ma perchè questo gli viene prescritto dalla sua coscienza di romano. Sapritius, il governatore, non capisce questo indugio; i suoi principi non solo accondiscendono alla violenza, ma anzi la richiedono. Dorotea deve essere umiliata.

Il cambiamento da una cruda sensualità ad un amore mistico-religioso ha luogo nel IV, 3. Antoninus vede Dorotea, la quale va incontro ad Angelo (notato solo da Harpax) come in un incanto. Ora Antoninus ed il suo amico sono i testimoni di un dialogo tra Dorotea ed una visione celeste — cioè Angelo — che ha ripreso le sue sembianze angeliche —, ma sentono solo Dorotea. Questo per loro è quasi un miracolo ed Antoninus avverte dentro di sé il crescere di un fuoco santo: « I feel a holy fire / that yields a comfortable heat in me, / I am quite altered from the thing I was. / See I can stand and go alone; thus kneel / to heavenly Dorothea, touch her hand / with a *religious kiss*. » (kneels).

Questo episodio accenna il mutamento in Antoninus: questi si converte. Abbiamo qui una erotica che talvolta arriva ad essere cruda. Insieme alla ricerca della salvezza è qualcosa di evidente nel dramma martirologico. Ciò si trova anche nel dramma tedesco barocco, per esempio nella *Katharina von Georgien* di Andreas Gryphius, dove lo scià Abbas nel corso del dialogo con Caterina vien convinto dall'etica della cristiana. Nel VM, invece, Antoninus cambia l'amore terrestre con quello celeste. La sua sensualità viene trasformata e Dorotea diviene per lui un essere 'heavenly': il vinto resta lui.

La crudeltà delle torture descritte non potrebbe essere frutto della fantasia del Massinger, ma piuttosto

da riportarsi a dipinti martirologici dell'età barocca. Dopo il Concilio tridentino fiorisce, dal 1585 circa, nell'arte una tematica influenzata dai Gesuiti, come ad esempio negli affreschi di S. Stefano Rotondo a Roma, nelle rappresentazioni dei martiri del Greco ed altri. In questi spesso si fondono la crudeltà delle torture, che venivano del resto descritte dettagliatamente anche nella *Katharina von Georgien* del Gryphius, con la visione dei torturati che già vedono il cielo aperto. I due momenti acquistano nel VM speciale significato: come nei quadri barocchi Dorotea volge lo sguardo in alto, e questo movimento, quasi nel senso di una unione mistica, viene ancora convalidato dalla citazione della scala — forse una 'scala del cielo' o una specie di 'scala santa': *Harpax*. « She ascends / and every step raises her nearer heaven ». ...*Dorotea*. « Even thy malice serves / to me but as a ladder to mount up to such a height of happiness, where I shall / look down with scorn on thee, and on the world ».

Subito dopo Dorotea vede il cielo aperto ed ha la visione di Angelo: « Thou glorious minister of the Power I serve! / For thou art more than mortal -is't for me, / poor sinner, thou art pleased awhile to leave / thy heavenly habitation... » (VM, iv, 3).

Ciò trova corrispondenza in alcune rappresentazioni pittoriche e plastiche di quel tempo, come per esempio nel gruppo di Lorenzo Bernini della Santa Teresa in estasi dinanzi all'angelo (Cappella di famiglia dei Cornaro in S. Maria della Vittoria, Roma, ca. 1645). Si può supporre che il Massinger fosse al corrente delle idee della mistica erotica barocca e che Dorotea abbia il ruolo d'una 'sponsa Christi'.

**M e l a n c o n i a e m u s i c a .** Già all'inizio del terzo atto Antoninus è praticamente escluso dall'azione drammatica. In un breve dialogo tra Sapritius e Theophilus si accenna che Antoninus è in fin di vita per amore. Questo motivo si accentua all'inizio del quarto atto, dove il medico afferma che si tratta di un caso di 'melancholy' e consiglia « let him have some music ».

Il guarito dalla melanconia ad opera della musica è un motivo non soltanto proprio del dramma Stuartesco; prima lo si trova, per esempio, in Shakespeare nel canto del salice nel-

l'*Otello* (atto V) con cui Desdemona si libera dal triste presagio di morte. Però, a quanto pare, questo motivo dopo il 1610 si accentua trovando posto nell'arte e nella letteratura. Ciò potrebbe porsi in Inghilterra in corrispondenza della pubblicazione nel 1621 dell'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton (data di comparsa del primo volume in quarto del VM: 1622). Bisogna anche menzionare il dramma di John Ford *The lover's Melancholy* (1628), in cui il principe Palador, sofferente di amore viene liberato dalla sua melanconia da una ragazza travestita da uomo di nome Eroclea; questa era stata trovata in Tessaglia ed aveva avuto la forza di dominare persino gli uccelli col suono del suo liuto. Per quanto riguarda l'arte, basta citare il quadro di Rembrandt « David e Saul » (1630-31, Frankfurt, Staedel; 2<sup>a</sup> versione 1655-60, Den Haag, Mauritshuis) dove si ritrova lo stesso motivo del melanconico guarito dalla musica <sup>8</sup>.

### *Il problema del martire come figura drammatica.*

Un punto importante nel libro di Miss Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* è questo, che nel dramma Stuartesco viene dato un posto più importante al carattere, mentre nella concezione elisabettiana si dà la preferenza allo sviluppo drammatico dell'azione. Come si può comprendere il VM con questi criteri molto generali?

Evidentemente il VM è un dramma che sfugge a questa differenziazione: l'azione principale viene continuamente ritardata e interrotta; anche dal punto di vista dei caratteri non si può dire che questi di per sé attraggano e convincano. Se mai danno l'impressione a cui accenna il Dunn (p. 189) parlando dei caratteri del Massinger in generale: « they try to be real people » (p. 198).

Abbiamo visto che questa irrealtà dipende in parte dal fatto che Massinger prende dei tratti determinanti dei 'Morality plays'. I caratteri divengono 'mouthpieces' di opinioni opposte, di tesi ed antitesi. Così si allontanano dalla cerchia umana divenendo figure di un giuoco quasi allegorico. Ma con ciò non

<sup>8</sup> v. G. BANDMANN, *Melancholie und Musik*, Köln und Opladen 1960, pp. 11-21.

tutto è chiarito. È determinante per il VM la figura di Dorotea, e da lei dipende la struttura stessa del dramma. È intenzione dell'autore di scrivere una tragedia in cui si ponga al posto di un carattere principale una martire cristiana. La ' difficoltà drammaturgica ' nell'applicare questa idea è palese: il carattere non si sviluppa ulteriormente; l'azione indugia; rimane la sola possibilità di far accumulare le tentazioni verso le quali la martire deve opporre la sua ' constancy '.

Si vede dunque che Massinger col VM si è assunto un difficile compito. Se è attuabile, ciò è difficile da stabilirsi in quanto si entrerebbe nel vasto problema della possibilità di una ' tragedia cristiana ' in generale. Si può solo dire che Dorotea è troppo nobile e quindi attrae l'interesse sulla sua persona solo sino ad un certo punto. È la caritas, constantia, virginitas personificata; il suo carattere è troppo elevato per essere tragico. Si può presumere che l'attenzione dello spettatore si sia concentrata su alcuni dialoghi e alcune scene di tortura e su quelle buffe; anzi si è venuto a conoscenza, tramite le rappresentazioni del *Polyeucte* di Corneille, che il martirio dell'eroe non concentra su di sé l'attenzione, ma questa viene portata sui rapporti galanti tra Pauline e Sévère <sup>9</sup>.

### *Il posto del VM nella tradizione del suo tempo.*

Il dramma VM occupa un posto di rilievo quando si guardi oltre i limiti inglesi. Per un dramma martirologico la sua data di composizione è abbastanza precoce. Nell'ambito spagnolo troviamo un dramma martirologico *Il principe costante* di Calderon che fa parte della sua prima produzione, e che è apparso insieme a *La vita è un sogno* e ad altri drammi nel 1636; fu molto apprezzato dal romanticismo tedesco e da Goethe fu portato sulle scene nel 1811 a Weimar nella traduzione di A. W. Schlegel. Vi si trova un argomento storico già trattato da Lope de Vega: la riconquista di Ceuta da parte dei Portoghesi e, dopo la sconfitta, la constantia cristiana dell'infante Ferdinando prigioniero dei

---

<sup>9</sup> cfr. *Théâtre choisi de Corneille* (Texte établi par M. Rat), Ed. Garnier, Paris s. d.; cfr. notice à *Polyeucte*, p. 207.

Mori. Il motivo di questo dramma, vicino a quello del VM, è anche qui la constantia di un cristiano nella sua umiliazione, come pure l'altro, già esistente in Lope, di un'apparizione luminosa del martire che guida i suoi verso la vittoria.

In Francia bisogna citare il *Polyeucte* di Corneille presentato nel 1641, che possiede una tematica pure simile a quella del VM e che ha come fonte anch'esso il Surius. Il trionfo della constantia di Polyeucte nei confronti del governatore Felix e la conversione di Pauline e Felix dopo la morte del martire, sono tratti esistenti nei due drammi.

Nella letteratura tedesca dell'epoca pare che si possa accostare al VM il dramma *Eine Tragoedie von der Maertyrerin Dorothea*, che fu rappresentato nel 1626 a Dresden e che probabilmente risale al nostro dramma inglese<sup>10</sup>. Inoltre si deve qui pure confrontare il dramma del Gryphius, *Katherina von Georgien* (1648), con il VM; anche in questo dramma, infatti, nel sottotitolo, è espresso il tema della constantia. Qui si trova pure come nel *Polyeucte*, lo sfondo di una corte imperiale, il conflitto tra l'amore terrestre e quello celeste, come anche accenni alla vanità del mondo.

Malgrado l'esteriore somiglianza del VM con tutte queste opere citate, tuttavia non lo si può considerare in ogni suo dettaglio come un dramma tipico martirologico barocco, col quale ha moti punti di contatto, ma isolati. Un effetto negativo è per esempio quello dei 'rogues', che non lega con l'azione principale ed è un residuo elisabettiano. Inoltre l'ambiente romano come elemento storico non è integrato nel dramma e, a differenza dei drammi spagnoli, tedeschi e francesi, nel VM si accenna soltanto al soprannaturale, o almeno questo non è che in parte realizzato. Al martirio manca il fondamento di una nostalgia grande e vera per l'altro mondo; resta solo una questione di morale a mezzo della quale si dà all'imperatore ed agli spettatori una lezione di comportamento cristiano. La sofferenza ed il morire non hanno la risonanza piena barocca come nella *Katharina von Georgien*, ma si deve peraltro considerare che il Gryphius è poeta maggiore. La possibilità di un cambio di tono verso il 1620 in Inghilterra viene dimostrata dal sermone sulla morte di Donne del 1622 o dai suoi *Holy Sonnets*.

<sup>10</sup> BENTLEY, III. 266.

Ritornando al Massinger è importante considerare che questi scrisse quattro anni dopo il dramma *The Renegado*. In quest'opera il martirio è solo accennato; qui abbiamo una tragicommedia dove l'azione avventurosa si conclude felicemente. Si ha l'impressione che il Massinger interrompa coscientemente il martirio per giungere ad una soluzione sorprendente dal punto di vista drammatico.

La maniera romantica e convenzionale di trattare il martirio come nel *Renegado*, getta una luce significativa sul *Virgin Martyr*. Evidentemente era possibile al Massinger dare al martirio una versione barocca ed una rinascimentale.

Secondo la tradizione del tempo si può appena spiegare il VM. La tematica religiosa, unica nel dramma stuartesco, può essere ascritta a situazioni personali del Massinger. Forse era cattolico; Bentley dice però che tutte le testimonianze — nonostante la tendenza cattolica del dramma di Massinger — sono contro una tale affermazione<sup>11</sup>. D'altro canto il Dunn crede, dopo l'analisi dell'opera, di essere convinto che il Massinger sia stato effettivamente cattolico<sup>12</sup>, ma si può dire che egli abbia sfruttato ed usato idee proprie della Controriforma e deve anche essere stato vicino alla corte.

Per lo stimolo ad una nuova tematica nel teatro inglese, si pensa anche alla modifica del calendario fatta da Gregorio XIII ed al necessario rifacimento dei martirologi: uno stimolo, forse, efficace solo dopo l'ascesa della nuova monarchia cattolica. È d'altra parte da considerare la possibilità che il Massinger — se veramente fu cattolico — abbia trattato il tema della martire coscientemente come un suo contributo personale contro un libro diffusissimo e il più letto dopo la Bibbia, cioè quello di John Foxe, *Book of Martyrs*<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> BENTLEY, IV. 571.

<sup>12</sup> DUNN, p. 30.

<sup>13</sup> Questo titolo è il titolo popolare del libro che è uscito nel 1563 e tratta delle sofferenze dei martiri protestanti; il titolo originale: *Actes and Monuments*. Accanto alla Bibbia il libro del Foxe prende ancora negli anni dopo il 1603 il secondo posto negli inventari dei 'yeomen' (cfr. W. F. SCHIRMER, *Geschichte englischen und amerikanischen Literatur*, 2 Bde. Tuebingen 1959-60<sup>3</sup>, I. 213. *The Pelican Guide to English Literature*, Ed. Boris Ford, vol. III; *From Donne to Marvell*. Harmondsworth 1960<sup>2</sup>, Part II: M. Cox. *The Background 1603-60*, p. 27).



Così non è improbabile che l'opera del Massinger sia da vedere come un'arma in quella controversia teologica sempre più accesa in Inghilterra, che doveva finire — almeno per alcuni anni — solo coll'arrivo di Oliver Cromwell.

UVE CHRISTIAN FISCHER

*Nota bibliografica.*

Ph. MASSINGER, *Plays*, vol. II, Mermaid Series, London 1889.

T. A. DUNN, *Ph. Massinger*, s. I., 1957.

G. E. BENTLEY, *The Jacobean and Carolingian Stage*, 5 vol., Oxford 1941-56.

U. M. ELLIS-FERMOR, *The Jacobean Drama*, London, 1947<sup>2</sup>.

E. KOEPEL, *Quellenstudien zu den Dramen G. Chapmans, Ph. Massingers und J. Fords*, Strassburg, 1897.

T. BOAS, *An Introduction to Stuart Drama*, Oxford 1948.

T. S. ELIOT, *Selected Essays*, 1934<sup>2</sup>.

W. WEISBACH, *Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.

A. W. POLLARD, *English Miracle Plays, Moralities, and Interludes. Specimens of the Pre-Elizabethan Drama*, Oxford, 1909.

## POETI DEL SETTECENTO NELLA CRESTOMAZIA LEOPARDIANA

Crede il Ferretti che il Leopardi si sia posto al lavoro della *Crestomazia* senza amore: alla fine del mese di dicembre 1827 era già in ritardo sul piano prestabilito, anzi scriveva al Viesseux di non aver « fatto nulla », e nel febbraio dell'anno successivo confermava d'essere ancora impegnato con quella « maledetta crestomazia »<sup>1</sup>. Ma già in marzo annunciava all'editore Stella di aver compiuto i due terzi delle scelte e al principio di giugno tutto il lavoro era già ultimato: proprio questa febbre di creazione, seguita a un lungo periodo di preparazione, avvicina quest'opera alla più elaborata e viva produzione leopardiana, ne dimostra il carattere originale prevalente sopra quello compilativo, e l'essersene l'autore dichiarato sempre « pessimamente soddisfatto » è una riprova del notevole valore e del non trascurabile significato che egli attribuì a questa sua fatica. Ciò, infatti, non accadde per la *Storia dell'astronomia* né per il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, opere di pura e semplice compilazione in cui l'erudizione nulla concede alla poesia e dove la ricerca rimane scevra da qualunque interesse poetico.

La *Crestomazia* della prosa fu compilata a Recanati tra il '26 e il '27, mentre quella della poesia fu cominciata a Recanati e portata a compimento a Pisa, verso la fine del '27. La compilazione della crestomazia poetica servì a risuscitare il desiderio di scrivere versi dopo lunghi anni di silenzio, ma la poesia non s'era mai spenta nel cuore del Leopardi il quale aveva cercato nei versi degli altri i motivi a lui cari, le sue ispirazioni, l'appagamento della sua esigenza di poesia. La poesia non aveva taciuto, dunque, non soltanto per i vivaci balenamenti che di essa si vedono nelle *Operette morali* e nell'*Epistola al conte Carlo Pepoli*, ma soprattutto per l'alimento offerto ad essa dal-

---

<sup>1</sup> G. FERRETTI, *Vita di G. L.*, Bologna, Zanichelli, 1945, pag. 223.

le letture poetiche, fatte in modo tale da porre spesso in ombra il nome del vero autore, essendo gli argomenti e le immagini leopardianamente sentiti e penetrati.

Quelle scelte furono fatte nel periodo forse il più felice della vita del Leopardi, quando il poeta sentiva d'essere tornato al suo « buon tempo antico » (lettera alla sorella Paolina, del 25 febbraio '28), sicché, appena finito il lavoro, poteva annunziare: « Io ho ormai finita la *Crestomazia* poetica: e dopo due anni ho fatto dei versi quest'aprile, ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta » (lettera alla sorella Paolina, 2 maggio '28). La *crestomazia* aveva preparato il risorgimento poetico.

Il lavoro per la scelta delle prose era stato fatto agevolmente a Recanati — « in mezzo alla mia libreria », dice lo stesso Giacomo scrivendo all'editore Stella il 18 ottobre 1826 — ma quello per le scelte di poesia avrebbe dovuto esser fatto respirando ben altra aria affinché esso potesse riuscire a superare i limiti di un artigianato pedante e investire i più vasti orizzonti della creazione. Lo stesso Leopardi dichiarava, scrivendo allo Stella il 23 novembre 1827, che il nuovo lavoro esigeva « più quiete » perché si trattava di scegliere « bellezze poetiche che non si possono gustare leggendo in gran fretta, o scorrendo via le pagine, come si può far nella prosa ».

La *Crestomazia* dunque non ha importanza come documento autobiografico, e neanche da essa si può desumere l'atteggiamento critico del Leopardi nei confronti di prosatori e poeti della nostra letteratura, se non in relazione a un ben limitato campo d'indagine, perché le scelte non sono fatte tenendo conto del carattere dominante dei singoli autori bensì della particolare sensibilità dell'antologista. Il Santini nota che nella *Crestomazia poetica* il Leopardi « dà posto a poeti e verseggiatori del suo secolo tutt'altro che modello di lingua e di stile », come si era proposto di fare e come aveva fatto per le scelte prosastiche, « postergando al contenuto l'espressione per maggiore senso di contemporaneità e interesse », donde deriva che « la *Crestomanza* poetica è inferiore alla prosastica »<sup>2</sup>. Crediamo che

<sup>2</sup> E. SANTINI, *Della « Crestomazia italiana » del Leopardi e di altre antologie*, in « Annali della Scuola Normale superiore di Pisa », 1940, n 1-2, pagg. 35-64 (poi in *Leopardi*, Palermo, Palumbo, 1945). « Perciò — dice il Santini — la *Crestomazia* ha importanza di prim'ordine quale documento autobiografico del poeta, del dotto e del

non sia così. Vero è che il Leopardi scrisse al Viesseux che era pessimamente soddisfatto del suo lavoro (12 aprile 1829), ma si tratta di quella insoddisfazione, che è desiderio di perfezione, propria di ogni artista. Lo stesso Santini conclude molto acutamente che della *Crestomazia poetica* « non si può fare a meno da chi va in cerca delle fonti della lirica leopardiana »; essa, a nostro giudizio, non è un « modello » di scelte antologiche perché è espressione di un gusto troppo personale (cosa che è da evitare nelle antologie scolastiche o d'interesse divulgativo), è un'opera che si inserisce nella produzione di uno scrittore come parte integrante e fondamentale di essa.

Particolarmente le scelte fatte dai poeti del Settecento, come quelle che si riferiscono ad autori che il Leopardi non poteva non sentire vicini al suo spirito perché nel loro clima e nella loro atmosfera era cresciuto e perché costituivano la voce più nuova e immediata a paragone dei classici antichi rimasti sempre in un regno lontano di aspirazioni e di miti, sono da studiare al fine di un più compiuto intendimento della poesia leopardiana.

\* \* \*

Il Leopardi ammirò Giambattista Zappi come il solo poeta italiano nel quale si sente l'eco di Anacreonte: « leggendo il Zappi trovo in lui veramente i semi di un Anacreonte, e al tutto Anacreontica l'invenzione e in parte lo stile dei Sonetti 24, 34, 41 e dello scherzo *Il Museo d'Amore*. Anche le altre sue poesie sono lodevoli non poco per novità de' pensieri (giacché non c'è quasi componimento suo dove non si veda qualche lampo di bella novità) con dignitoso garbo e composta vivacità e certa leggiadria propria di lui (così anche il Rubbi) per la quale si può chiamare originale, benché di piccola originalità » (*Zib.* I, 41-42, 47)<sup>3</sup>.

Con cinque componimenti di questo autore comincia, nella *Crestomazia poetica*, la parte riguardante la prima metà del

---

cittadino. Essa rivela il suo pensiero e il suo gusto, la larga e non comune conoscenza della nostra letteratura e implicitamente il suo atteggiamento critico personalissimo sui prosatori e sui poeti... » (pag. 56).

<sup>3</sup> Le citazioni delle opere del Leopardi sono tutte dall'edizione mondadoriana a cura di F. Flora.

sec. XVIII <sup>4</sup>. Il sonetto *Il sogno* ci fa pensare subito all'omonimo idillio leopardiano, del 1820-21; lo schema della *visione*, dopo Dante e Petrarca, era stato abbondantemente ripreso nei secoli successivi ma nel Settecento se n'era fatto abuso, sicché quei componimenti apparivano ormai convenzionali. Esso fu ripreso ancora dal Leopardi nell'*Appressamento della morte* e poi nel *Sogno*, e di tanti esempi quello dello Zappi fu il più vicino al nostro poeta. In questo sonetto lo Zappi finge di avere sognato « sul far dell'alba » e il Leopardi « al primo albore », quello s'era svegliato mentre Clori inclinava « il suo bel labbro al labbro di lui » e il Leopardi si sveglia mentre ricopre di baci la mano della fanciulla, che lo disillude ricordandogli l'eterno distacco della morte.

Anche il sonetto *La partenza*, in cui una « cieca sorte » costringe gli amanti a separarsi, è di gusto squisitamente leopardiano, e non tanto per lo sfondo della notte trista e nera », quanto per l'indeterminatezza del dolore, per il vago e sfumato senso di tristezza soverchiato dal crudele destino:

Partii: chè cieca sorte, e destin cieco  
voller così; ma come ahi, mi partissi  
dir non saprei...

In questo spirito poetico, più che in qualche puntuale coincidenza, <sup>5</sup> crediamo di ravvisare l'affinità tra i due poeti.

Il *Ricciardetto* del Fortiguerra è giudicato nello *Zibaldone* piuttosto novella che poesia (II, 513). Il Leopardi ne sceglie

---

<sup>4</sup> *Crestomazia italiana / poetica / cioè / scelta di luoghi in verso italiano / insigni / o per sentimento o per locuzione, / raccolti, / e distribuiti secondo i tempi degli autori / dal conte / Giacomo Leopardi / Milano / presso Ant. Fort. Stella e Figli / MDCCCXXVIII.*

<sup>5</sup> Il Natali (*Viaggio col Leopardi nell'Italia letteraria*, Milano, Montuoro 1943, pag. 158) ricorda l'inizio del *Primo amore*:

Tornami a mente il dì che la battaglia  
D'amor sentii la prima volta...

e i primi versi del sonetto *La partenza* dello Zappi:

Tornami a mente quella triste e nera  
Notte, quando partii dal suol natio...

La pregevole indagine del Natali ci è stata di grande utilità per lo svolgimento del presente lavoro.

un brano dal Canto VIII in cui è descritta la cieca Fortuna, e soprattutto gli dovette piacere il paragone col Sole che, sorgendo e tramontando, nello stesso tempo allieta una parte dell'umanità ma ne fa restar « dolente » un'altra parte, donde deriva che ai « momenti » di goia riservati a taluni uomini devono corrispondere fatalmente momenti d'infelicità in altri uomini, quasi che ogni momento di gioia debba essere compensato (o distrutto) da altrettanti momenti di dolore:

Ché giorni non vi sono, ore o momenti  
 Che sien felici altrui, che quegli stessi  
 Non rendan gli altri di miseria oppressi.

Dal Canto IX dello stesso poema sceglie un passo in cui vengono disprezzati i poeti da strapazzo e viene data una specie di ricetta del buon poeta, che è « cosa rara e pellegrina » da cui deriva ch'egli dev'essere dotto di cose umane e divine, deve saper penetrare i segreti della natura e deve battere le ali « sopra l'aere più puro ».

Di un altro brano prescelto dal Canto X, intitolato *Lodi della vita oscura*, non tanto forse colpì il Leopardi l'elogio della vita rustica, né l'immagine a lui cara di una vecchierella

(La vecchierella a la più fredda bruma  
 Si siede al fuoco con la sua conocchia),

che presto riapparirà in uno dei suoi più famosi Canti, quanto il disinganno provato dal poeta dopo aver conosciuto il vero volto di Roma e il desiderio di tornare indietro, verso una vita più sana e più pura. Basta sostituire, nell'ultimo verso, le parole « natio borgo selvaggio » alle parole « villa mia », per riprodurre la triste disillusione della stessa esperienza leopardiana:

Deh perché non trovai chiuse le porte,  
 Roma superba, in quel punto e in quell'ora,  
 Che a te guidommi la mia trista sorte?  
 Ché ritornato indietro allor saria,  
 E vivrei lieto in qualche villa mia.

Dal Canto XV sceglie un brano in cui si accenna alla fatale infelicità umana:

Penso soventè che l'umana vita  
Ricolma ell'è di tutti quanti i mali;  
E niuna dolcezza è mai compita,

e sono tanti i mali che « piovon su i miseri mortali » da indurre a credere « mirabil cosa » come la vita duri, onde « solo è beato » chi « nato a pena, o poco dopo, è morto ». Il brano si conclude con un'amara sentenza, che afferma essere l'uomo sapiente più d'ogni altro infelice:

Chè, come dice il savio in sua sentenza,  
Quei che aggiunge sapere, aggiunge affanno:  
E men si dolgon quelli che men sanno.

Dello stesso tenore è la favola della rana, tratta dal Capitolo IV:

...Piene son di mille mali  
Tutte le strade della vita umana...

Del matematico e poeta Eustachio Manfredi, al quale non concedeva altro che « chiarezza e facilità e gentilezza ed eleganza, senz'ombra di forza in nessun luogo » (*Zib.* I, 42), il Leopardi sceglie un sonetto, *Sopra la nobiltà*, in cui l'eguaglianza di tutti gli uomini è fatta derivare dalla comune « rozza antica povertate », e che ci riporta dunque a uno dei temi fondamentali di tutta la poesia leopardiana. Di un altro sonetto, anch'esso riprodotto nella cretostomazia, noteremo i versi in cui si fanno le lodi di una donna dagli « schivi atti cortesi ».

Dal libro V del *Canapajo* del Baruffaldi è riprodotto il brano in cui è descritta la *Trasformazione di Canopia e del figliuolo*, rispettivamente in albero e in uccello. Il brano ha una sua vaghezza che oltrepassa i limiti della leziosaggine secentesca, donde tuttavia si diparte, per acquistare un sapore di idillica malinconia. Si leggano gli ultimi versi:

Fin che la falce a lei tronchi le piante,  
E metta in fuga lui dal grembo amato...

Del Ghedini è riprodotto un sonetto nel quale sono messi a confronto l'antica grandezza di Roma con il suo presente decadimento, la « gran latina Città » è contrapposta alla nuova città nel cui « corpo vivo » non è più possibile trovare alcuna « reliquia di Fabrizi e Curi ». Qui non c'è soltanto l'eco della delusione provata dal Leopardi al tempo della sua prima esperienza romana (il sonetto espone le riflessioni del poeta che, visitando la città e vedendo le orme dell'antica grandezza, pensa alla presente miseria) ma viene ripreso un motivo che costituirà una delle fonti principali dell'ispirazione leopardiana, cioè la esaltazione delle antiche età, in cui gli uomini erano migliori, e nelle quali è rimasto il segreto di felicità perdute. Il principio di questo sonetto potrebbe servire di commento ai famosi e tormentati versi della canzone *All'Italia*:

Le genti a vincer nata  
E nella fausta sorte e nella ria.

Infatti il sonetto del Ghedini così comincia :

Sei pur tu, pur ti veggio, o gran latina  
Città di cui, quando il Sol aureo gira  
Né altera più, né più onorata mira,  
Quantunque involta ne la tua rovina.

Il brano del Baldovini, *L'amante rigettato*, rivela un'altra corrispondenza poetica con lo spirito leopardiano, quella delle delusioni d'amore. Il poeta è qui sprezzante, orgogliosamente crudele e duramente aggressivo, ma in lui c'è il dolore di un sentimento offeso che conduce a una sproporzionata reazione. Il Leopardi ammirò nel Baldovini la « bella rozzezza e mirabile verità » dei suoi idillii teocritei, ma anche quella carica di burlesco che era rimasta latente nei precedenti poeti del suo stesso indirizzo. Qui il burlesco sconfinava nella satira violenta, e questa tendenza non fu estranea al Leopardi il quale ammirò la forza d'animo con cui il poeta reagiva alle sventure d'amore e forse lesse anche tra le righe lo sconforto amaro dell'amante deluso. Se leggiamo questo brano con lo stesso spirito con cui lo lesse il Leopardi, vedremo, nella noncuranza dello « amator sprezzato », il profondo dolore d'un amante offeso: né il nostro poeta poteva velervi altro.



Di Tommaso Crudeli troviamo una favoletta: *La donnola, il coniglio e il gatto*. Mentre il coniglio se ne stava « tra valli amene e rugiadosi prati, a corteggiare il rinascente giorno » — narra la favola — la Donnoletta s'impadronì del suo palagio, sostenendo poi il diritto del primo occupante: i contendenti rimisero la questione al giudizio del gatto Mordigraffiante il quale li mangiò entrambi, « e in tal maniera la lite aggiustò ». Noteremo, in questa favola, la satira contro i tribunali, innestata in un clima idillico.

Ben tre brani il Leopardi sceglie dalla *Coltivazione del riso* dello Spolverini. Nel primo brano, *Contro la soverchia coltivazione dei monti*, si nota subito la condanna di tutte quelle arti umane che sono rivolte a distruggere o a modificare lo stato di natura:

... (e sempre a proprio danno e sempre  
Contro 'l ver util suo disposto e pronto  
Umano ingegno!)

È soltanto una parentesi, ma racchiude il vero significato di tutto il passo e rivela il senso più intimo della condanna. C'è qui il gusto leopardiano di un ritorno alle età di Natura, età felici e distrutte dall'incomprensione degli stessi uomini:

L'uomo solo...  
..... l'uomo solo, o. sia  
Di novità piacer, o ingorda brama,  
O mal nato del core impeto, il vecchio  
Costume e 'l natural ordin sconvolto,...  
Via si aprì colà sù...  
..... con onta e atroce  
Ira e dolor de la gran madre idea...

Persino gli animali e gli uccelli vengono cacciati « da le sante proprie sedi antichissime », per cui si rende necessario che il « buon villano » riprenda « lo stile antico », e si vedrà allora

...d'erbe e di piante,  
D'ogni frutto miglior, di viti e grani  
Rider i poggi, ed esultar le valli.

Non meno idillica è la descrizione dell'*Irrigazione dei campi*, cagione di letizia e di esultanza per tutta la campagna, che si conclude con una pregnante immagine dell'« antica madre » che reca coperto il grembo « d'un cristallino vel ». Il brano è interrotto da un racconto mitologico, che ricorda l'ira di Giove per la cacciata delle vergini Oreadi e Amadriadi dai boschi a loro sacrali e il capovolgimento delle leggi di Natura.

Anche nell'altro brano, sulla Trebbiatura, ricorre un accenno alla mitologia, quasi a suggello della descrizione, veloce e vivace, di uno dei momenti più intensi della vita dei campi. Le antiche favole tornano tempre, a dare carattere sacro e verace alle più severe e importanti azione umane. Lo Spolverini, insieme con l'Arici e con l'Alamanni, è considerato dal Leopardi poeta esemplare di poesia didascalica « e nomatamente in quella che tratta le cose rustiche <sup>6</sup> ».

*L'amante di tutte le donne* del Frugoni è una canzonetta che poteva piacere al Leopardi come esempio di stile leggero e scorrevole. L'argomento non è tenue, perché il poeta vuol mettere in guardia le fanciulle dai lusingatori, ma non è da escludere una certa simpatia per gli uomini fortunati in amore, tanto vivacemente descritti nella canzonetta.

La descrizione dell'*Isola di Cuccagna* è il passo più fantasioso del poemetto *La cuccagna* di Quirico Rossi; in esso le delizie di Cuccagna e di Bengodi — se ai nomi dei manicaretti e delle leccornie fossero sostituiti nomi di fiori e di altre bellezze naturali — si trasformerebbero in delizie di paradisi fantastici, bramati e sognati dai poeti. Vi sono « clementissime colline », intorno alle quali gli uccelli « volano al quietissimo soggiorno »; gli uomini stanno sdraiati sotto le querce « aspettando il sussurrar del vento », e così via; ma le colline sono coperte di riccotta, gli uccelli hanno penne di lasagne e al soffiare del vento cadono gnocchi. I poeti satirici, come è noto, esercitarono una certa suggestione nel giovane Leopardi, il quale ammirò e imitò la sestina del Casti nella traduzione della *Batracomiomachia*. Egli disse che « il satirico è in parte lirico... in parte comico » (*Zib.* II, 1065) e fu proprio la prevalenza dell'elemento lirico

---

<sup>6</sup> Nella premessa alla traduzione della *Titanomachia* di Esiodo, in *Prose e poesie*, ed. a cura di F. Flora, pag. 562.

sopra quello comico che fermò la sua attenzione nel citato brano del Rossi.

Con il *Dialogo di un pastore e un fanciullo*, di Paolo Rolli, finisce la parte della *Crestomazia poetica* riservata alla prima metà del Settecento. Il pastore conclude il dialogo con i seguenti versi, quasi preludio alla più grande poesia leopardiana:

Te felice, o pastorello,  
Che non sai che cosa è amore.

\* \* \*

Il Leopardi considerò il Metastasio « forse » il solo « degno del nome di poeta... nato in Italia dopo il Tasso » e sono ben noti gl'influssi metastasiani nella sua poesia, a partire dal *Pompeo in Egitto* fino ai canti « dell'inganno estremo »<sup>7</sup>. Nella crestomazia accolse la canzonetta *La libertà*, ribattezzata col titolo *Il cuor liberato d'amore*, che i critici hanno accostato al *Risorgimento* e ad *Aspasia*<sup>8</sup>. C'è, in essa, una conclusione amara, quasi nostalgica, che fa pensare al gusto leopardiano, ma c'è soprattutto il tema, insieme con il suo svolgimento satirico, cui il Leopardi non poteva restare insensibile e che già altre volte lo aveva guidato nelle scelte dai poeti del primo Settecento (per es. *L'amante rigettato* del Baldovini). Fu una scelta cosciente e non superficiale, dunque, questa dal Metastasio, tanto più che il Leopardi aveva affermato che fosse necessario leggere tutta l'opera di un poeta prima di prelevarne i brani antologici, che fossero da scartare tutte le opere maggiori (le quali sono da leggere sempre per intero) e che delle stesse opere minori fosse da scegliere qualcuna « più elegante », « più filosofica » e « più bella »<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Si veda la precisa ricerca di riferimenti nel citato *Viaggio* ecc. del Natali, pagg. 160-172).

<sup>8</sup> L. RUSSO, « *La libertà* » del Metastasio in due canti del L., in *Note di letteratura e arte*, Catania, Giannotta, 1910; V. ARULLANI, *Una canzonetta del Metastasio (La libertà) e un canto del L. (Aspasia)*, in « Biblioteca della Scuola italiana », 15 Ott. 1904; A. ZOTTOLI, *Risonanze arcadiche e melodrammatiche nei versi di G. L.*, nella « Cultura », Roma, 15 Dic. 1923; K. VOSSLER, L., Napoli, Ricciardi, 1925, pag. 202; G. NATALI, *Viaggio* cit. pag. 166.

<sup>9</sup> Nella prefazione alla *Crestomazia*.

Il *Riposo di Diana* di Giambattista Roberti, gesuita moderato e poeta squisitamente arcadico, è un brano ispirato alla mitologia: Diana che « sospira di piacere e di dolcezza » gustando il succo fresco delle fragole, è immagine idillica assai gentile. Ma è notevole anche l'accento alla corruzione presente dei costumi, riecheggiata dalla corruzione dei costumi degli déi, in ciò seguaci delle umane debolezze:

..se tra noi s'amano le piume,  
 Se or si fugge il periglio e la fatica,  
 Par che arrida anche a i Dei sì bel costume,  
 E sdegnin viver su la foglia antica:  
 E perfin Marte, quel suo duro nume,  
 Che ogni delizia avea per sua nimica,  
 Or di gire a la guerra ha preso in uso  
 In aureo svimer da i cristalli chiuso.

Il Leopardi aveva lette attentamente le opere del Roberti, tutte possedute dalla biblioteca paterna, di cui aveva annotato nello *Zibaldone* un pensiero sugli animali, tratto da una favola (*Zib.* I, 98) e un pensiero in merito ai bambini, tratto dalla *Lettera di un bambino di 16 mesi* (*Zib.* II, 1114). Aveva anche scritto un *Dialogo filosofico* a imitazione del *Dialogo sopra il lusso* del Roberti<sup>10</sup>.

Del Varano il Leopardi lodava lo « stile originale », il « modo individuale di pensare e di poetare », il « tono ardito e sicuro » e anche la nobiltà spirituale derivante dalla « fermezza e forza d'opinione religiosa e superstiziosa » (*Zib.* II, 1232), né gli faceva torto d'essere imitatore di Dante (*Zib.* II, 221). Il Varano è uno degli autori dai quali la scelta è stata più copiosa: evidentemente le *Visioni* erano state una lettura gradevole e congeniale allo spirito del Leopardi.

Dalla I « visione » è riprodotto un brano in cui è descritta l'ansia di un uomo che si trova sull'orlo di un precipizio, sopra il mare vorticoso, e già « larve di morte » ingombrano l'anima sua mentre « l'infelice vita » resta aggrappata a « troppo

<sup>10</sup> *Dialogo filosofico sopra un moderno libro intitolato « Analisi delle idee ad uso della gioventù »*, in *Prose e poesie*, II, pagg. 1082-1096.

docil tronco ». Il brano isolato acquista significato più ampio e la tragica situazione si proietta nelle vicende eterne dell'umanità, sempre incerte e legate a un filo sottilissimo di salvezza e al perenne dubbio che il creduto appiglio non peggiori, alla fine, il « reo stato ». A questa tempesta dell'anima segue, dalla « visione » II, la descrizione di una tempesta che scende dai monti traendo seco « grandine, vento e notte », né crediamo che l'accostamento sia casuale.

Le visioni fiabesche offerte dal fenomeno della Fata Morgana sullo stretto di Messina (dalla « visione » V), sospese tra mito e realtà, quasi legame ideale e fantastico tra gli uomini moderni, non potevano sfuggire all'attenta lettura del nostro poeta:

Tante immagini vid'io, che a l'alme parve  
che l'occhio fosse a presentarle infido.

D'infinite colonne un lungo apparve  
Ordin egual...

e le colonne si trasformano in archi e spelonche, in « vaghissime torri » e « castella » e « piramidi sculte » e, infine, in « ampia valle a fiori pinta e bella ».

Molto vicina alla visione della Fata Morgana è quella dell'Aurora boreale (dalla « visione » VI). Segue una *Tempesta di mare* (dalla « visione » VII) e la descrizione di un « prato » rozzo e incolto (dalla « visione » X) con in mezzo una « rozza trave » e una « capanna vil »,

...ma la rozzezza  
Spirava per l'erbifera pianura  
Lieta semplicità, se non bellezza.

Il brano si conclude con una considerazione amara sulla terra che

...arator mai non si duole  
Che a fecondarne i germi indarno ei sudi,

cioè con l'affermazione dell'inutilità e, nello stesso tempo, della costanza della fatica umana.

Seguono scene del « deserto » che nutre soltanto vipere velenose (dalla « visione » XI), delle aspre sorgenti dell'Arno (dalla « visione » XII), e due brani sulla peste di Messina (dalla « visione » V) in cui appaiono « illustri donne a par de le più rozze »:

Ogni tempio era infaustamente chiuso;  
Immoti i sacri bronzi, e a le notturne  
Lampade tolto di risplender l'uso...

mentre il rogo divorava non soltanto cadaveri ma anche uomini ancor vivi e appestati. Non meno orripilante è la descrizione del terremoto di Lisbona (dalla « visione » VII).

Forse la scelta dal Varano avrebbe dovuto fermarsi alle sorgenti dell'Arno, perchè dopo quel brano tornano temi poetici già accennati. Non crediamo che l'abbondanza dello spazio concesso al Varano sia da attribuire a ragioni campanilistiche (il Varano era di Camerino <sup>11</sup>), bensì al vigore e alla fama di questo poeta che fu persino considerato il migliore dei suoi tempi. Furono aggiunti, dunque, i versi sugli *Angeli della morte* (dalla « visione » X), tenebrosa descrizione di « feral schiera », e sul carro trionfale della *Provvidenza divina* (dalla stessa « visione » X) procedente tra « fonti dolci » e « valli erbose » simili alle « erbose abbandonate amiche sponde » del successivo brano sulle *Feste di Adone* (dal *Demetrio*, atto III). Dei due brani *In morte della sua donna* (dalla « visione » XI) sono da notare le immagini « di beltà spenta rare sembianze », e del volto coperto « d'eterna nebbia »; ma l'amore non conosce morte (« Dunque l'acerba / Morte che tutto spese, Amor rinnova? ») e può rinnovarsi nella contemplazione delle « pallide labbra e taciturne ». Nell'ultimo brano (dall'egloga II) la gara poetica tra Clori, cui erano cari i « languidetti amori », e Filli, cui era più cara « amica libertade », si risolve, a giudizio di Dameta, senza vincitori né vinti: trionfa la poesia.

\* \* \*

Il Parini, conclusa la serie delle « visioni », apre quella dei poeti satirici. Non fu mai estranea al mondo poetico del

<sup>11</sup> Vedi NATALI, *Viaggio* cit., pag. 175.

Leopardi la satira del costume esercitata da poeti come il Parini il Passeroni il Gozzi e altri, i quali seppero spesso innalzare a lirica quel genere per sua natura didascalico. Il Parini fu poeta « di singolare innocenza » e il Leopardi gli dedicò tutta un'operetta, *Il Parini ovvero della gloria* (1824), anche se, in età più matura, finì per giudicarlo più artista che poeta (*Zib.* I, 1425). Qualche puntuale suggestione pariniana può essere additata qua e là in alcuni versi leopardiani, peraltro tratti da diversissima ispirazione, ma quel che più conta è che l'autore del *Giorno* fu considerato dal Leopardi il raffinitissimo principe dei poeti satirici italiani. Di ciò è conferma il posto assegnatogli nella *Crestomazia*, anche se la scelta dalle odi non è ampia, a confronto con quella fatta da altri autori (però non si dimentichi che, nella prefazione, è citato il *Giorno* come esempio di quelle opere che meriterebbero di essere riprodotte integralmente, ma che sono state sacrificate per evitarne la profanazione). *Il brindisi* è stato ribattezzato *L'età provetta*; seguono *La caduta*, *Il pericolo* e la parte centrale di *A Silvia* ribattezzata *Da piccoli e remoti principii gli animi divengono facilmente inumani*. Per il Leopardi lo sconforto per la giovinezza che fugge non è compensato dalla virtù di sapere invecchiare; il disagio del poeta maltrattato non cessa al pensiero della sua integrità morale; le « care immagini » di un amore senile non valgono a far dimenticare la brevità della vita e della gioia terrena; il consiglio a « Silvia ingenua » di non vestire « alla ghigliottina », eliminata la protasi e la conclusione dell'ode, diventa duro ammonimento e fatale presagio di decadimento civile.

Tutti i brani del Passeroni sono tratti dal *Cicerone*. Vi si loda il sonno perché libera l'uomo da ogni travaglio, dà l'illusione di sentirsi più fortunati dei ricchi e dei potenti,

E molte altre venture spesso s'hanno  
Quando si dorme, con soave inganno.

Del satirico ritratto di coloro i quali fanno orecchio da mercante, forse piacquero al Leopardi soprattutto i versi in cui è detto che gli uomini cui arrise fortuna fanno « come la luna / che le parole altrui non cura o sente », e quelli in cui è detto

che « cogl'innamorati / Se non ti fai sentir con un bastone / Tu puoi gracchiare e stridere a tua posta / Che fanno i sordi e non ti dan risposta ».

Ed ecco i brani in cui si condanna la moda di tenere e vezzeggiare i cagnolini, per cui le donne dimenticano spesso i loro doveri di madri (argomento che sarà ripreso anche nel sermone XVI del Gozzi); si satireggiano le donne che non sanno apprezzare i veri mariti e le vere virtù degli uomini e s'innamorano spesso di chi « racconta mille insulse fole » e scambiano i « perdigiornate » e gli « sciocchi » per « dotti »; si condanna l'usanza di certi genitori, che vogliono scegliere il marito per le figlie o, peggio, le « ingabbiano » in convento.

Col pretesto di mettere in guardia il lettore contro la sopravvalutazione di musicisti e cantanti, che spesso altro non sono che adulatori e buffoni carichi d'oro e d'argento, il poeta fa un'appassionata difesa della poesia e si duole che attori maldestri « storpino i versi malamente » e, per giunta, disprezzino i poeti dinanzi ai quali dovrebbero « inginocchiarsi ». Egli fa la satira dei commentatori da strapazzo, che rendono oscuri anche gli autori più chiari, come il Petrarca; si slancia contro la moltitudine di « versificatori » che sfornano poesie d'occasione, per lauree e nozze e monacazioni e nascite, e « compongon mille e mille versi sciolti » « sopra magri e sterili soggetti ».

Il Leopardi si era proposto di scrivere « sermoni, alla Gozzi »<sup>12</sup>. Egli giudicherà aride e di nessuno interesse opere come *Il mondo morale* (Zib. II, 1284), ma senza dubbio Gaspere Gozzi fu uno degli scrittori più vicini al suo spirito, non soltanto per lo stile, bensì anche per certa malinconia, per certo gusto amaro che in lui assume la satira, per certe intonazioni fiabesche e mitologiche non rare nei suoi versi. Nel Gozzi c'è qualcosa di più che nel Passeroni, per cui, oltre alla solita satira moraleggiante che si può ricavare dal brano *I visitatori importuni* (dal sermone VIII) e da *Sopra i damerini del suo tempo* (dal sermone I), troviamo un personale contributo di poesia e di esperienze letterarie che non poteva sfuggire a un lettore impegnato come il Recanatese. Così la favoletta dei *Castelli in aria* (dal sermone VI) acquista un nuovo e speciale significato tutto leopardiano, isolata dal resto dell'opera, non più di sem-

<sup>12</sup> In *Appunti per opere da comporre*, nel vol. *Prose e poesie*, I, pag. 706.



plice ammonimento ad uomini semplici, ma di profondo ripensamento sulla sorte umana affidata alla cieca Fortuna. La storiella è ben nota. La villanella va al mercato portando sul capo un vaso colmo di latte e sogna di arrivare a possedere un vitello; « lieta » già lo vede balzare « fra l'altre torme », ma a un tratto il vaso cade e si spezza :

Castelli in aria. È la fortuna chiusa  
Da nera nube. Parmi averla in mano:  
Fa come seppia; schizza inchiostro, e fugge.

Nel brano *Contro l'ozio e la mollezza* (dal sermone XII) c'è un raffronto tra i forti uomini delle antiche età, come Atridi e Pelidi, con i moderni giovani, molli ed effeminati. Giove inviò tra gli uomini dapprima la Fatica e poi la Voluttade; la Fatica fa progredire e prosperare i popoli, mentre la Voluttade genera la noia, « invisibile peste » che porta con sé snervante « tedio ». Ma c'è un sollievo alla dura Fatica ed è la Poesia (« Alle fatiche / amica è poesia »), perciò bisogna avere molta cura e rispetto per la poesia, giudicando vero poeta soltanto chi scrive pochi versi (si ricordi il pariniano « parco di versi tessitor »), biasimando tutti coloro che « imbrattano carte » con « paroloni che han suono » ed esortando il poeta a cercare « pochi lodatori » ma buoni (*Sopra i cattivi poeti*, dai sermoni IV e V; *I buoni giudici di poesia*, dal sermone XV).

Ma, più che altrove, è facile vedere un'intima concordanza con la stessa vita e con i sentimenti del Leopardi, in questi versi, tratti dal brano *Sopra la vanità delle cure umane* (dal sermone VI, a Cosimo Mei)

. . . . Io dopo mille e mille  
Perduti stenti, alfin m'adagio e dormo.  
. . . . .  
Poscia ch'io sì fermai nel cor, la vita  
M'è dolce sogno, e sogno è quant'io veggo.  
. . . . .  
Sì fatta è la mia vita. Ah, ne' primi anni  
M'ingannò 'l pedagogo. Odimi, o figlio,  
Dicea: studia, t'affanna e t'affatica:  
Util opra farai . . . . .

. . . . . Era menzogna:  
 Ma qual colpa n'ebb'io? l'età fu quella  
 Che a la garrula vecchia, a lato al foco  
 De le Fate credea le meraviglie,  
 E che de le trinciate melarance  
 Uscisser le donzelle.

Fanno eco questi altri versi, dal brano *Sopra le proprie sventure* (dal sermone XIV, a Bartolomeo Vitturi), in cui il poeta rievoca i felici inganni della giovinezza, quando

Speranza avea di fortunata vita

e quando

In dolce ozio fra' libri i dì passai  
 E gli anni più fioriti . . . . .

ma ben presto

Questa sì bella e sì dolce speranza  
 Sfiorì del tutto . . . . .

Gli uomini adesso lo chiamano infingardo e

. . . . . Io paziente  
 Giobbe, tal nome sofferii molt'anni,  
 Pure tacendo altrui che in vili carte  
 E in ignote scritture io m'affatico  
 Con sudor cotidiano . . . . .

Del veronese Bartolomeo Lorenzi, poeta di sentimenti profondamente cristiani, il Leopardi sceglie due ottave dalla *Coltivazione de' monti*, un poemetto pubblicato nel 1778 che il Parini definì « uno de' più nobili poemi della nostra lingua »<sup>13</sup> e del quale lo stesso Parini aveva additato, come uno dei brani

<sup>13</sup> *Intorno a un poema di Bartolomeo Lorenzi*, in *Tutte le opere di Giuseppe Parini*, Firenze, Barbèra, 1925, pag. 939 sgg.

più poetici, proprio questi versi in cui si narra di una « desolata madre degli uccelletti » che

Guarda il monte e guarda la campagna  
E non cessa un momento che non piagna.

Di Ludovico Savioli, poeta elegiaco che fu anche imitato dal Parini, sono prescelte quattro odi: *La gelosia*, *All'amata inferma*, *Al Sommo*, *Amore e Psiche*, quest'ultima in versi liberi.

Si noti la bella chiusa dell'ode *Al Sonno*, con la poetica immagine di Penelope;

Seco fra' sogni ell'abbracciami,  
Poich'altro a lei non lice;  
E i sogni almen le fingano  
Il nostro amor felice.

.....

Sovente ancor Penelope  
Sognò del Greco amato,  
E nel sognar destandosi,  
Credette averlo a lato:  
Poi, fra le piume vedove  
Stesa l'incerta mano,  
De l'error, lassa, avvidesi,  
E pianse a lungo invano.

Il Leopardi aveva immaginato Penelope, inquieta per la rimembranza e il desiderio del marito: dunque questo brano resuscita immagini poetiche propriamente leopardiane: « ...chi non sente come sia poetico quello scendere di Penelope dalle sue stanze solamente perch'ha udito il canto di Femio, a pregarlo acciocché lasci quella canzone che racconta il ritorno de' Greci da Troia, dicendo com'ella incessantemente s'affanna per la rimembranza e il desiderio del marito, famoso in Grecia e in Argo... »<sup>14</sup>.

Molte suggestioni trasse il Leopardi dal Bettinelli<sup>15</sup> il quale

<sup>14</sup> *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Poesie e Prose*, cit. II, 517.

<sup>15</sup> Vedi NATALI, *Viaggio* cit. pagg. 182-3.

forse gli fu maestro nelle epistole. E nella crestomazia poetica è riprodotto proprio un passo dell'epistola al Benaglio, cui il compilatore impone il titolo, *Napoli, e suoi contorni, veduti la sera dal mare*: è la rievocazione fantastica di un'eruzione vesuviana, che fu forse presente alla mente del Leopardi quando scrisse *La ginestra* (si vedano specialmente i vv. 212-26). Ma ancor più intimamente legati alle immagini poetiche leopardiane sono i versi che descrivono il paesaggio notturno del golfo di Napoli, dove si parla di « spettacol novo » che succede a quello dell'ocaso e di questo « più vago »:

Spuntan col cielo a gara in ogni parte  
Piccole stelle e inordinati fuochi  
Qua e là, da i tetti, e da le logge, e lungo  
La china d'ogni colle e d'ogni spiaggia . . .

E, ancor più del passo sopra l'eruzione, ci sembra leopardiano il breve pensiero che precede la rievocazione della tremenda sciagura:

. . . . . del Vesuvio è quella  
L'ira tremenda, onde qui spesso udimmo  
Pianger le genti e ragionare insieme.

Molto spazio è riservato a Clemente Bondi, ultimo poeta cesareo a Vienna, di cui sono riprodotti brani non soltanto dal troppo fortunato poemetto sulle *Conversazioni*, ma anche dalla *Felicità*, dalla *Giornata villereccia* e dalle rime. Infatti gli argomenti trattati dal Bondi sono quelli preferiti dal Leopardi e da lui cercati nei versi di altri poeti, dalla satira del costume e della vanità delle donne, alla vita campestre come antidoto della corruzione cittadina, alle considerazioni sulla caducità della vita umana. Dal poemetto sulle *Conversazioni* di schietta imitazione pariniana, fu facile estrarre i quadretti del « cianciatore », dello « scioperato dormiglioso », della « donna civetta », della « bella affettata », dello « scioglimento della conversazione »; della *Giornata villereccia* erano ben noti i brani sul « caffè » e sulla « polenta », ma non molto noti dovevano essere alcuni sonetti d'intonazione malinconica, che ci riportano

a una certa vena profondamente mesta e meditativa di poeti secenteschi (primo fra tutti il Marino) che è stata rilevata soprattutto da critici moderni: *All'orologio* che segna « l'ore fugaci » il poeta chiede di segnare per lui un'ora, almeno un'ora sola, felice (si ricordi il sonetto « Rinchiuso in questi vetri il Tempo alato », di Giovanni Canale); *Alla memoria* il poeta chiede di trascogliere i pochi momenti della sua vita in cui provò « puro piacere », affinché adesso che « non ha di più goder speranza alcuna », gli resti il conforto di aver goduto almeno qualche volta; *I beni umani* è un sonetto che esalta la speranza, unico bene dell'uomo, giacché la natura è così fatta che qualunque gioia, appena raggiunta, dilegua subito facendo desiderare una gioia maggiore; nel sonetto *A novella sposa* il poeta avverte la fanciulla di non lasciarsi incantare dall'illusione, facile nel giorno nuziale, di andare incontro a un lido incantato, ma stia bene attenta alle insidie nascoste; *Il pensiero* è, fra tutti, il sonetto più fantasioso, perché il poeta immagina che l'anima sua ha inviato un pensiero « al caro viso » e il pensiero « perduto nel dolce incanto » non vuol più tornare indietro.

Le puntuali rispondenze tra i poemetti di Ossian, tradotti dal Cesarotti, e alcuni passi dei Canti leopardiani, sono state indicate dal Natali<sup>16</sup>, ma i brani cesarottiani prescelti per la cretostomazia non hanno particolare interesse, perché soltanto ricalcano i temi preferiti nelle altre scelte: una satira de « l'amatore leggero », un'esaltazione delle antiche civiltà di Atene Sparta e Roma, alcuni sonetti moraleggianti invero privi di nucleo poetico. Forse l'accentuato petrachismo dei sonetti *Alla stanza della sua donna* e *Il sospiro* non riuscì discaro al Leopardi, il quale ammirò il Cesarotti soprattutto come traduttore e fece consistere il divario tra il clima di Ossian e quello del Petrarca in un diverso tono di malinconia (*Zib.* I, 214 sgg.).

Non soltanto il garbato moralista, il pariniano moderatore dei costumi vede il Leopardi nel Pignotti, ma anche il poeta che scorge nelle più attraenti e fantasiose scoperte della scienza un riflesso amaro di quotidiana realtà. Lo interessa il brano sui *Palloni volanti*, in cui il Pignotti fa la satira della boria e della vanità umana: perché — dice — tanta ammirazione per un pallone che, in fondo in fondo, non è pieno d'altro che di fumo?

<sup>16</sup> *Viaggio* cit. pag. 181.

Esso rassomiglia alle odi pindariche (di cui si faceva spreco a quei tempi) che sono gonfie soltanto di vano rumore e di sonanti rime; e la folla degli uomini rassomiglia « al fumo non vestito ancor, che sotto / la sua vera figura naturale / senza attrarre un'occhiata / per la solita strada in aria sale ». Ma ecco che il fumo si riveste di un ricco abbigliamento e la folla lo adora, così come adora i cortigiani, finché non si scioglie e ricade in quel fango donde proviene. E c'è, in tutto questo, una amarezza della vita e delle vanità umane tutta leopardiana, onde il Recanatese preferì appartarsi e fuggire da tutto e da tutti pur di non adattarsi a compromessi per lui repugnanti, e preferì chiaramente proclamare la sua avversione al « secol superbo e sciocco » ben sapendo che « obbligo / preme chi troppo all'età propria increbbe » (*La ginestra*).

Delle « satirette non inurbane » del Pignotti, di quei « meri giochi d'ingegno » (*Zib.* I, 97-98), sceglie le favolette del gatto e del pesce dorato, della mosca, del rosignolo e del cuculo, della rosa del gelsomino e della quercia, della chicchera e della pentola, del cigno, del cavallo del bue del montone e dell'asino, della zucca: sono troppe e senz'altro pregio che quello di un vago sapore idillico. Esse insistono sopra quei difetti dell'uomo contro i quali il Leopardi sempre più rivolgeva la sua amara condanna e che nei canti seguenti al « risorgimento » costituiscono il più efficace contrasto con la vita sana e serena degli uomini semplici e primitivi, dove al disprezzo per la gente « zotica e vile » fa eco l'amore sempre più intenso per la « romita campagna » (*A Silvia*) e al disprezzo per « questa età superba » « vaga di ciance e di virtù nemica » (*Pensiero dominante*) fa eco l'aspirazione sempre più intensa verso la semplice vita del pastore (*Canto notturno*). Il Leopardi ebbe particolare predilezione per questo favolista fantasioso e umano, che rivolse la sua satira agli uomini e ai sistemi filosofici, ai governanti e ai preti, né si curò di risparmiare amici e potenti

E fa come il villan che, posto in mezzo  
Al rumor delle stridule cicale,  
Senza curare il rauco strido loro,  
Segue tranquillamente il suo lavoro.

(*Descrizione anatomica del cuore d'una donna galante*)

Nella novella III del Pignotti troviamo, trascelti per la crestormazia, versi come questi:

Il verde impallidir del monte . . .  
 E frequenti stridean del viandante  
 L'aride foglie già sotto le piante . . .  
 . . . . era sereno il cielo  
 Mentre qual mar stendea su le soggette  
 Valli la nebbia un biancheggiante velo . . .  
 . . . . al pasco erboso  
 Già i greggi si muovean, lenti e belanti . . .  
 Apparian gli augelli entro il sereno . . . .

Non meno ampia è la scelta da un altro canzoniere della fine del secolo, quello del Bertòla; ma stavolta le liriche prevalgono sopra le favolette. Anche il Bertòla, come il Pignotti, era stato poeta patriottico; il Pignotti aveva conosciuto ed esaltato la poesia inglese (specialmente Shakespeare e Pope), il Bertòla aveva conosciuto e tradotto molti poeti tedeschi e principalmente gli idillii di Gessner.

Con la canzone *All'Italia* s'inizia la serie delle poesie del Bertòla nella crestormazia leopardiana, ma la canzone sulla quale il Leopardi dovette pensosamente soffermarsi fu quella alla *Malinconia*, che

Ama i poggi romiti,  
 E lo speco odoroso;  
 Ama le sere tacite,  
 E son suoi favoriti  
 Il silenzio e 'l riposo.

La Malinconia conobbe il poeta fanciullo, gl'insegnò a compiacersi degli affetti « del cor laceratori » e a guardare la morte « con fermo ciglio », gli fece ascoltare la voce dell'« usignol fuggitivo », gli svelò il silenzio della selva dove penetra il chiarore « de la sorgente luna », gli fu compagna quando studiava « su' dilette volumi », lo accostò nelle dolci veglie allo spirito del Tasso; anche il linguaggio di questa canzonetta —

che risuona di « spirti », di « noia », di « sorgente luna », di spazi « estremi », di « vecchiezza » e di « giovanezza », di « silenzio / dove al cor natura parla », e di « veglie operose » in compagnia di « mille genti » — sembra creare un'atmosfera particolarmente cara all'acuto lettore recanatese.

Gli epigrammi del Bertòla, qui riprodotti, sono malinconici per la loro morale sconsolata e per il loro pessimismo. Amore, bellezza, poesia e virtù sono qualità poco apprezzate dagli uomini comuni; il Leopardi sembra abbia voluto scegliere i versi che più intimamente esprimevano il suo stesso dolore per la umana leggerezza, per la sua infelicità di uomo deluso della vita e infatti Amore deve cedere il passo alla Fortuna (« Nerina il brutal Davo a sposo elesse... e Amor si tacque »), la donna preferisce la bellezza all'ingegno (« vuol vanto di bella, e non ha denti »), a dimostrare l'incomprensione per i poeti basta l'esempio del Tasso (« ...ignudo errar di terra in terra / Ti vider tutte, e non ti volle alcuna »), e, infine, l'esempio di Colombo (che dopo avere scoperto un nuovo mondo fu incarcerato mentre altri dava il nome alla nuova terra) è sufficiente a indicare quale « han mercede i sovrumani ingegni ». Ma, quasi presagio di future speranze e a un tempo di futuri danni, il Leopardi sceglieva tra le canzonette del Bertòla quella dedicata a Posillipo e al paesaggio partenopeo. Partendo da quelle rive felici il poeta ne ricorda la varia beleza, le aure salutari, e gli sembra vedere le fiamme di Vesevo lambire i veli di Cinzia; più tardi, con diverso metro e con diverso tono, il Leopardi canterà la ginestra che nasce nelle « campagne dispogliate » dello « sterminator Vesevo », ma nei due poeti c'è un eguale senso di malinconia per la stagione troppo breve e vana della felicità, onde ai versi del Bertòla

Come son brevi, oimé,  
L'ore felici!

fanno eco quelli del Leopardi

. . . . al pensier mio  
Che sembri allora, o prole  
Dell'uomo? . . .  
. . . . .  
Mortal prole infelice



Del Mascheroni, oltre alla classicità del verso e al nitore dei riferimenti mitologici, piacque l'armoniosa fusione di tutta la natura vivente, che trova poetica espressione in alcuni di questi versi, tratti dall'*Invito a Lesbia Cidonia*, in cui la Natura parla delle sue vicende secolari e della vita comune di tutte le cose create:

E chi potesse udir de' verdi rami  
 Le segrete parole allor che i furti  
 Dolci fa il vento, su gli aperti fiori,  
 De gli odorati semi, e in giro porta  
 La speme de la prole a cento fronde;  
 Come al marito suo parria gemente  
 L'avida pianta sussurrar! chè nozze  
 Han pur le piante . . .  
     Erba gentil (né v'è sospir di vento)  
 Vedi inquieta tremolar sul gambo.  
 Non vive? e non dirai ch'ella pur senta?

\* \* \*

Non è qui il luogo per trattare ampiamente degli influssi che l'Alfieri poté esercitare sul Leopardi e non soltanto, come è da tutti riconosciuto, sulla sua poesia giovanile, ma anche su tutta la personalità poetica leopardiana <sup>17</sup>.

Il Leopardi fa numerosi accenni all'Alfieri, sia nello *Zibaldone* sia in altre sue opere in prosa e in verso, ma non fa alcun riferimento alle rime, le quali sono invece ampiamente

---

<sup>17</sup> Un'indagine puntuale e preziosa degli influssi diretti dell'opera dell'Alfieri su quella del L. è stata fatta dal Natali, *Viaggio* cit. pagg. 203-15. Si veda inoltre G. NEGRI, *Divagazioni leopardiane*, Pavia, 1894-99, VI, pagg. 161 segg.; idem, IV, cap. V; N. VACCALLUZZO, *V. Alfieri e il sentimento patriottico di G. L.*, Messina 1898 e *Saggi e documenti di letteratura e storia*, Catania, 1924; E. BERTANA, *La morte di G. L.* in GSLI, XVI, pagg. 226 segg.; e *V. Alfieri*, Torino 1902, pagg. 538 segg.; V. RUSSO, *L'ispirazione della canzone 'Ad Angelo Mai'*, in *Note di letteratura e arte*, Catania, Giannotta, 1910; G. G. FERRERO, *Alfierismo leopardiano*, in GSLI, CIX (1937), pagg. 211 segg.

rappresentate nella *Crestomazia*. Vi sono undici sonetti e rappresentano i diversi atteggiamenti del carattere e della poesia alfieriani: orgoglio alto e sdegnoso, amor di patria, malinconia e desiderio di solitudine, aspirazione alla libertà. La canzone *Ad Angelo Mai* era stata già scritta quando il Leopardi si accingeva a scegliere le poesie per la crestomazia e la celebrazione della « maschia virtù » del « feroce allobrogo » era già avvenuta quando, ormai in una fase più avanzata e meditativa del suo svolgimento lirico, si accingeva a leggere (o rileggere) le rime dell'Astigiano. I sonetti prescelti non furono riprodotti secondo l'ordine dell'edizione posseduta dall'antologista (presumibilmente quella del 1804 o quella successiva delle *Opere postume*) ma furono riordinati secondo un particolare intento, che è quello di mostrare il carattere dell'Alfieri uomo e poeta. Gli stessi titoli, che non sempre corrispondono esattamente al vero spirito dei sonetti, mostrano questo intento. Il sonetto « O gran padre Alighier » viene intitolato *Sopra gl'invidiosi*, ma in realtà vuole essere una presentazione del poeta sdegnoso e orgoglioso, dantescamente atteggiato in lotta con il suo secolo, proprio come nella canzone al Mai; segue *Alla camera del Petrarca*, quasi volendo significare, nel proporre l'accostamento ai due grandi Trecentisti, la derivazione dell'Alfieri dalla più nobile tradizione italiana.

I due sonetti gemelli, *Partendo dall'Italia* (« Italia, o tu che nulla in te comprendi ») e *Ritornando l'ultima volta in Italia* (« Per la decima volta or l'Alpi io varco »), dimostrano il particolare patriottismo, intriso di autobiografia e di antichi ricordi gloriosi, che fece dell'Alfieri un antesignano tra i più concretamente ispirati del Risorgimento italiano. Seguono tre sonetti d'amore, dedicati alla sua donna, scelti in modo da far risaltare non soltanto il tormento sospirato d'amore ma anche gli effetti nobili del sentimento amoroso: *Viaggiando per luoghi corsi poco innanzi dalla sua donna* (« Per questi monti stessi, or son due lune »), *Sopra la sua donna* (« Candido cor che in sul bel labro stai »), *Effetti nobili dell'amore ben collocato* (« Tanta è la forza di ben posto amore »). L'intonazione patrarchesca e stilnovistica dei precedenti sonetti appresta l'animo del lettore all'intendimento più compiuto della malinconia, pensosa ma pregnante, che costituisce la nota più caratterizzante della poesia alfieriana, esemplata qui da altri due sonetti in

cui essa è congiunta a un lieve scetticismo, al senso della solitudine e alla nostalgia per lontane e misteriose felicità perdute: *La vita umana* (« Sperar, temere, rimembrar, dolersi »), e *La malinconia* (« Solo fra mesti miei pensieri in riva »).

Il sonetto « Neri panni, che sete ognor di lutto », intitolato *La libertà*, è tra i primissimi del canzoniere alfieriano, mentre quello « Io 'l giurero morendo, unica norma », intitolato *Sopra i propri scritti*, è tra gli ultimi e fa parte di quel gruppo di rime che costituiscono il testamento spirituale del poeta; ma l'accostamento dei due sonetti, che chiudono la scelta, deriva dal desiderio di fama e dall'esaltazione della poesia come simbolo di verità e di gloria duratura, donde nasce l'ispirazione del poeta:

Io, per me, sorte estimo assai beata,  
Non conoscer, né ambire altro tesoro,  
Che fama eterna col sudor mercata.

.....

Muto e sepolto il mio nome si giaccia,  
Pria di quest'ossa annichilato, in tomba,  
S'io non cercai del vero ognor la traccia.

Nella dedicatoria della canzone *Ad Angelo Mai* al conte Leonardo Trissino (ed. 1820 e ed. 1824) il Leopardi aveva detto: « Ma ricordatevi che si conviene agli sfortunati vestire a lutto », con evidente riferimento al sonetto alfieriano.

Lo spirito alfieriano esercitò certamente sul Leopardi un intenso fascino, soprattutto negli anni della sua formazione. Questo fascino non soltanto deriva da quello sfondo protoromantico che è stato già notato nell'Alfieri, ma da affinità d'ispirazione, e il titanismo leopardiano è una forza che non dev'essere trascurata nello studio di quella poesia apparentemente contemplativa<sup>18</sup>. Si direbbe che l'Alfieri sia stato il primo sodale del Leopardi nei tentativi di una realizzazione poetica che

<sup>18</sup> U. Bosco, *Titanismo e pietà in G. L.*, Firenze, Le Monnier, 1957, pag. 5: « Anche per il L., come per l'Alfieri, la solitudine è la condanna dell'uomo superiore, e insieme il segno della sua superiorità ».

tenesse conto dei profondi contrasti dell'animo umano e del risorgimento di una nuova e possente dinamica per troppo tempo rimasta sepolta tra i ruderi dell'antichità. Nel giovanile componimento *La morte di Saulle* (1810) sono chiari i segni di questa ispirazione:

Morte . . . sdegno . . . furore . . . ombra fatale . . .  
L'insolito pallor . . . gli orrendi spettri . . .  
L'immagini funeste . . .

versi che sono echeggiati evidentemente dai soliloqui della tragedia alfieriana:

Ombra adirata e tremenda, deh! cessa  
Lasciami . . .

Del resto la virtù e l'ira cantate dall'Alfieri furono motivi non ignoti al Leopardi delle *Operette*, e la satira contro il tralignamento del suo secolo, nella *Palinodia* e nelle ultime pagine dello *Zibaldone*, deriva ancora dagli insegnamenti pariniani e alfieriani.

\* \* \*

Nel preambolo alla ristampa delle Annotazioni, nel « Nuovo Ricoglitore » di Milano (settembre 1825), per la prima volta il Leopardi nomina espressamente i poeti del Settecento, e lo fa per sottolineare la novità e l'originalità delle sue poesie: « non sono di stile né arcadico né frugoniano; non hanno né quello del Chiabrera, né quello del Testi o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, né quello delle poesie liriche del Parini o del Monti; insomma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana »<sup>19</sup>.

Il Leopardi sapeva quale conto debba farsi dell'imitazione e desiderava soprattutto che i suoi lettori apprezzassero la sua

<sup>19</sup> Annotazioni alle dieci Canzoni stampate in Bologna nel 1824, in *Poesie e Prose*, I, pag. 151.

poesia al di sopra di ogni preconconcetto, ma sapeva anche che soltanto attraverso lo studio dei Grandi del passato si possono affinare il gusto e il verso fino alla conquista di una voce personale: così vuol « dare a vedere che anche *lui* così di passata *ha* letto qualche brano, *ha* studiato tanto o quanto la lingua nella quale *scrive...* ».

Egli disprezzava, o almeno poco stimava, alcuni di quei poeti. Dire canzone frugoniana significava per lui poesia di poco pregio <sup>20</sup>; del Manfredi pensava che ha « chiarezza e facilità e gentilezza ed eleganza, senz'ombra di forza in nessun luogo, sì che quando il soggetto la richiede resta veramente compassionevole e misero e impotente... » (*Zib.* I, 42); lo Zappi, non ostante giudicato il poeta italiano che più somiglia ad Anacreonte, è tuttavia « di piccola originalità » (*Zib.* I, 42). Ma la sua scelta non costituisce un giudizio critico, bensì documenta una ricerca di motivi. Del resto la critica del Leopardi, come è stato ben a ragione sottolineato, è essenzialmente soggettiva, è una « confessione » <sup>21</sup> e come tale è un mezzo molto valido per l'intendimento della sua poesia, mentre la ricerca denota un'affinità non tanto coi poeti quanto con i brani prescelti, sicché non tanto si può parlare di un'azione esercitata dai singoli poeti sul Leopardi quanto di un gusto particolare che il Leopardi scrutò e rilevò nei poeti vissuti in epoche a lui precedenti. Scelta, dunque, anch'essa soggettiva, che non è rivolta ad isolare il meglio dei poeti, ma è una lettura che sottolinea in essi gli spunti particolarmente congeniali al mondo fantastico e ideale del lettore.

Alla formazione di questo mondo fantastico e ideale aveva contribuito, in parte notevole, il Settecento italiano, di cui il Leopardi aveva colto le sfumature più segrete <sup>22</sup>. Dei Trecentisti egli pensava che, tranne per i maggiori, « nessuno fosse buono per altro che per il vocabolario » (lettera al Giordani del 21 novembre 1817); nel Petrarca vide soltanto « il meraviglioso l'incomparabile poeta sentimentale » (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*); il Quattrocento fu secolo di eru-

<sup>20</sup> *Dialogo Galantuomo e Mondo*, in *Poesie e Prose*, I, 1072.

<sup>21</sup> NATALI, *Viaggio* cit. pag. 19.

<sup>22</sup> Vedi A. ZOTTOLI, *Risonanze arcadiche* cit.; idem, *Eroismo e letteratura in G. L.*, « La Cultura », Roma, 15 marzo 1924.

dizione, non di poesia, « non fu corruzione né raffinemento, ma un sonno della letteratura (che avea dato luogo all'erudizione), la quale restava ancora incorrotta e peccava ancora piuttosto di poco » (*Zib.* I, 4); nel Cinquecento vide il « colmo » della nostra letteratura (*Zib.* I, 4), « il vero e solo secolo aureo della nostra lingua e della nostra letteratura » (*Zib.* I, 494) e molti poeti e prosatori cinquecentisti accolse nella *Crestomazia* sebbene l'ammirazione rimanga sul piano letterario senza trasformarsi in suggestione poetica; del Seicento, « gran peste » della nostra letteratura (*Discorso sopra la poesia romantica*), accoglie voci isolate <sup>23</sup>.

Che il Settecento sia il secolo del Leopardi, quel secolo cioè che diede l'avvio ai suoi più vivaci fermenti letterari e da cui egli attinse le origini della nuova poesia, si può desumere da un attento studio della *Crestomazia*. Il Leopardi non ammirò l'*Arcadia*, ma ne riconobbe valida la forza di rottura col Secentismo e distinse nettamente il primo dal secondo Settecento. Nella prima metà di quel secolo i letterati italiani riconquistarono « il buon gusto e l'amore per gli studi classici » (*Zib.* I, 6), anche se non raggiunsero alte vette di poesia, mentre nella seconda metà del secolo tornarono alla poesia. Il Leopardi ammirò, invece, la filosofia del Settecento, di cui si nutrì e dalla quale derivò gran parte delle sue opere giovanili e, quasi in tutto, la sua concezione pessimistica della vita.

Di nessun altro secolo il Leopardi riprodusse tanti poeti e tanti prosatori, nella sua *crestomazia*, quanti ne prescelse dal Settecento. Della prima metà del secolo (qualcuno si riallaccia naturalmente al secolo precedente) troviamo, dei prosatori, il Magalotti, il Menzini, il Redi, il Gravina, il Maffei, il Muratori, il Salvini, i tre Zanotti, il Gori, l'Algarotti, il Tagliazucchi; e dei poeti il Redi, il De Lemene, il Maggi, il Guidi, il Filicaia, il Menzini, lo Zappi, il Forteguerri, il Manfredi, il Baruffaldi, il Ghedini, il Baldovini, lo Spolverini, il Crudeli, il Frugoni, il Rolli, il Metastasio e Quirico Rossi. Della seconda metà del secolo troviamo prose dell'Alfieri, del Baretti, del Gozzi, di Agostino Paradisi, di Luigi Palcani, di G. B. Roberti, di Alessandro

<sup>23</sup> Ebbe tuttavia il merito di riproporre la lettura di Galileo (vedi lettera allo Stella, del 27 dic. 1826).

Verri e dell'imitatore del Gozzi Giuseppe Manzoni; e versi dei poeti Varano, Bondi, Alfieri, Gherardo De Rossi, Pignotti, Gaspare Gozzi, Parini, Passeroni, Bartolomeo Lorenzi, Bettinelli, Cesarotti, Bertòla, Mascheroni, Savioli, Angelo Mazza, Paradisi, Cerretti, Fantoni, Lamberti, Salomon Fiorentino, Roberti, Fiacchi, Angelo d'Elci. Manca Jacopo Vittorelli.

Gli argomenti più vivi e ricorrenti nella *Crestomazia poetica* leopardiana del sec. XVIII sono talvolta quelli meno prediletti dai singoli poeti, ma sono certamente quelli più congeniali al Leopardi. Vi troviamo il sentimento della gelosia, nei suoi effetti diversi di doloroso disinganno, di disprezzo per la donna amata, di misoginismo, di universale negazione dell'amore; c'è una costante e appassionata difesa della poesia come unico sollievo all'infelicità umana, fatta sotto forma di condanna dei cattivi poeti o di esaltazione del buon gusto o di affermazione dei valori educativi e morali della poesia stessa; c'è un compiacimento quasi sofferto dei sogni e delle favole, e la nostalgia per le antiche età in cui tutti gli uomini erano buoni e felici.

Lo studio della *Crestomazia* leopardiana dev'essere rivolto, a nostro giudizio, alla ricerca delle affinità poetiche, spontaneamente emerse da una lettura di poesia. Il Leopardi non tiene conto delle opere nel loro complesso e talvolta neanche della ispirazione dei singoli autori, ma fa le sue scelte isolando i frammenti e intitolandoli in modo da renderli autonomi. Ne risulta una raccolta di brani che costituiscono, per la maggior parte, altrettante liriche e offrono, più che particolari esempi dei caratteri umani e poetici degli autori, una chiara prova del raffinato gusto del compilatore e delle sue tendenze liriche. Per questa ragione la *crestomazia* leopardiana, invece che un'antologia poetica, può essere considerata opera personale e unitaria, che serve a chiarire e ampliare quel mondo di poesia che nei *Canti* è espresso con voce singolare.

Quasi a conferma del vero significato dell'opera leggiamo, alla fine, i seguenti versi:

. . . . . e quei colli, ove si sente  
Tutto il bel di natura, abbandonai,  
L'orme segnando al cor contrarie e lente.

Con questa nota spiccatamente autobiografica, tratta dalla *Mascheroniana* di Vincenzo Monti, si chiude la *Crestomazia poetica*, nella quale il Leopardi, invece di scoprire e rivelare il segreto dell'altrui poesia, ha raccolto l'eco d'una voce d'altri tempi, anticipatrice della sua stessa voce e dei suoi nuovi Canti<sup>24</sup>.

CARMELO MUSUMARRA

---

<sup>24</sup> Questa indagine sulle scelte leopardiane dai poeti del Settecento avevo compiuto per una comunicazione che avrei dovuto fare al Convegno di Recanati (Settembre 1962), al quale, per circostanze imprevedute, non mi fu possibile partecipare. Leggo adesso, dopo la correzione delle prime bozze di stampa, l'ampia relazione fatta dal prof. Walter Binni a quel Convegno su *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* (nella «Rassegna della letteratura italiana», Settembre-Dicembre 1962, pagg. 389-435). Il prof. Binni afferma che in una « storia intera » della personalità leopardiana « le esperienze, le letture della letteratura del secondo Settecento hanno un posto e un peso rilevantissimi ». Credo, dunque, che questa mia particolare ricerca possa accordarsi a quello studio più ampio e complesso.



# CONTRIBUTI E DOCUMENTI

## NUOVE RICERCHE DI EPIGRAFIA SICELIOTA

### I. IL CULTO DI ZEUS OURIOS E DELLE DIVINITÀ EGIZIE A CENTURIPAE.

Tra le poche iscrizioni rinvenute a *Centuripae*, oggi in parte perdute e note solo da trascrizioni di eruditi locali privi delle necessarie cognizioni di epigrafia, meritano di essere segnalate una dedica a *Zeus Ourios* e un'altra con il nome *Neotera*.

Il testo, che della prima ha presentato il Kaibel, con tutta probabilità, va modificato alla linea 5, in cui sulla pietra, piuttosto che l'oscuro Κάβαμος, doveva leggersi Κάβαλλος <sup>1</sup>:

[ 'E ] πὶ Ἡρακλείου τοῦ Ἀ[ — — ],  
[ ( *nomen* ) τ]οῦ Ἀριστονίκου,  
Διὰ Ὁρίῳ ἀνφιπολεύσας  
[ Ἀρτ]εμίσκος Νύμ[φ]ωνος  
Κάβαλλος ἐκ τῶν (ἐ)αὐτοῦ.

Il dedicante, il quale portava anche un nome riconducibile, piuttosto che a quello del cavallo castrato in latino volgare, *caballus*, al tipo onomastico greco Καβάλλης / Καβαλλᾶς<sup>2</sup>, era stato ἀμφίπολος, cioè sacerdote del culto di Zeus, divinità la cui immagine e il cui simbolo compaiono sulle monete centuripine <sup>3</sup>.

L'iscrizione è datata col nome di due magistrati <sup>4</sup>, pertanto questo sacerdote a *Centuripae* non può aver avuto ruolo di eponimo, come risulta

<sup>1</sup> I. G., XIV (1890), 574, dove si annota: v. 5 *fortasse* Κάβαλλος.

<sup>2</sup> Cf. *Thes. Ling. Lat.*, III 3, s.v., *caballus*. Per il nome greco simile, cf. L. ROBERT, in *Rev. Philol.*, 1939, p. 176 s.; *Bull. épigr.*, 1960, 86; *La Carie*, II, Paris 1954, p. 76 nota 8.

<sup>3</sup> Cf. *Syll. Nummor. Graec.* (Danish Nat. Mus.), *Sicily*, I, Copenhagen 1942, nrr. 210 s.

<sup>4</sup> Per altri esempi, cf. il mio art. in *La Par. d. Pass.*, 1961, p. 129.

per Siracusa <sup>5</sup>. Il culto di Zeus Ὠρίος, forma dorica per Οὔριος <sup>6</sup>, era connesso in quest'ultima città con un vetusto simulacro, che fu rapito da C. Verre <sup>7</sup>: anche nella religione, oltre che nel dialetto, *Centuripae* dipende da Siracusa.

Tuttavia, tale culto aveva il suo centro di irradiazione in un famoso santuario in Bitinia, segnato anche sui peripli di età imperiale, poco lontano da Calcedone, nella quale fu rinvenuta una iscrizione incisa su una base, che sosteneva una statua votiva di *Zeus Ourios* <sup>8</sup>.

Dai mercanti che frequentavano il Bosforo il culto fu portato a Delo, in cui il dio del buon vento ricevette dediche specialmente nel santuario delle Divinità Egizie <sup>9</sup>. Così due fratelli ateniesi, nel II sec. a.C., eressero una base cilindrica con dedica a *Zeus Ourios* e alle divinità egizie Sarapide, Iside, Anubide e Arpocrate <sup>10</sup>. Dello stesso genere è la dedica di Eutykos cittadino di Nymphaion sul Bosforo Cimmerio <sup>11</sup> (Fig. 1). Sempre a Delo, in una dedica bilingue posta da mercanti romani, a *Z. Ourios* è equiparato *Zeus Sequmdanus* <sup>12</sup>.

Queste dediche vanno dal III al I sec. a.C. periodo nell'ambito del quale dovrebbe rientrare la dedica centuripina, sfuggita ad A. B. Cook <sup>13</sup>. Molto significativa appare la connessione, a Delo, di *Z. Ourios* con le

<sup>5</sup> Per l'*amphipolos*, cf. F. SARTORI in *Athen.*, 1954, p. 368 nota 6. Si riferisce a questo sacerdote la dedica frammentaria edita da G. V. GENTILI, in *Arch. Stor. Sirac.*, VII 1961, p. 7, la quale va letta: — — ἱερ|εὺς Διὸς καὶ [Ἑστίας (?) — —.

<sup>6</sup> Cf. LIDDEL-SCOTT, *Gr.-Ingl. Lex.*, s.v.

<sup>7</sup> Cic., in *C. Verrem actio sec.*, II 4, 128 ed. Klotz. Cf. A. B. COOK, *Zeus*, III, 1 Cambridge 1940, p. 148; II p. 917 nota 0, p. 708 fig. 643; E. CIACERI, *Culti e Miti n. storia dell'antica Sicilia*, Catania 1911, p. 143 s. Cf. anche G. RADKE, in *R. E.*, IX A (1961), coll. 1024-1028, il quale ignora il Cook e, al pari di quest'ultimo, l'iscrizione centuripina.

<sup>8</sup> KAIBEL, *Epigr. graeca*, 779. Cf. COOK, *o. c.*, III, 1 p. 147, p. 152 (per *Anth. Pal.*, XII 53).

<sup>9</sup> COOK, *o. c.*, p. 152 s.; P. ROUSSEL, *Les cultes égypt. à Délos*, Paris 1916, p. 152 s.

<sup>10</sup> ROUSSEL, *o. c.*, p. 152 nr. 129; COOK, *o. c.*, p. 154.

<sup>11</sup> *Syll.*, 1126: Εὐτυχὸς Ἀπολ[λ]ωνίου Νυμφαίτης[ς] / ὑπὲρ ξαντοῦ καὶ τοῦ υἱοῦ Εὐβοῦλο[υ] / καὶ ὑπὲρ τῶν πλοῦζομένων πάντων / Διὶ Οὐρίῳ, Σαράπιδι, Ἰσιδι, Ἀνουβίδι, Ἀρ/φοκράτει, θεοῖς συννάοις καὶ συμβώμοις . . . . / χαριστήριον (cf. fig. 1). Cf. anche OGIS, 368 (fig. 2); *Bull. Corr. Hell.*, 1908, p. 426 nr. 32.

<sup>12</sup> DESSAU, *ILS*, 9237.

<sup>13</sup> COOK, *o. c.*, III, 1 p. 147 ss. Per spiegare la presenza del culto di *Zeus Ourios* in una città tanto lontana dal mare come *Centuripae*, E. CIACERI, *o. c.*, p. 144, pensava ai possibili rapporti col mare dei Centuripini, i quali « davano una nave a Cleomene siracusano, incaricato da Verre di muovere contro i pirati ». Cf. anche B. PACE, *Arte e Civiltà d. Sicilia antica*, III, Palermo 1945, p. 622. Un uomo come Artemisco poteva essere interessato in operazioni di commercio con l'Oriente nel porto di Siracusa.

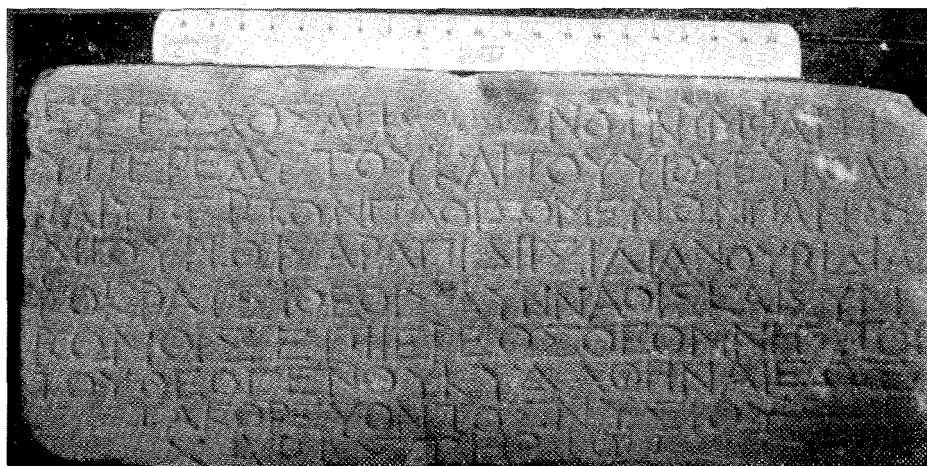


Fig. 1



Fig. 2





Fig. 3



Fig. 4



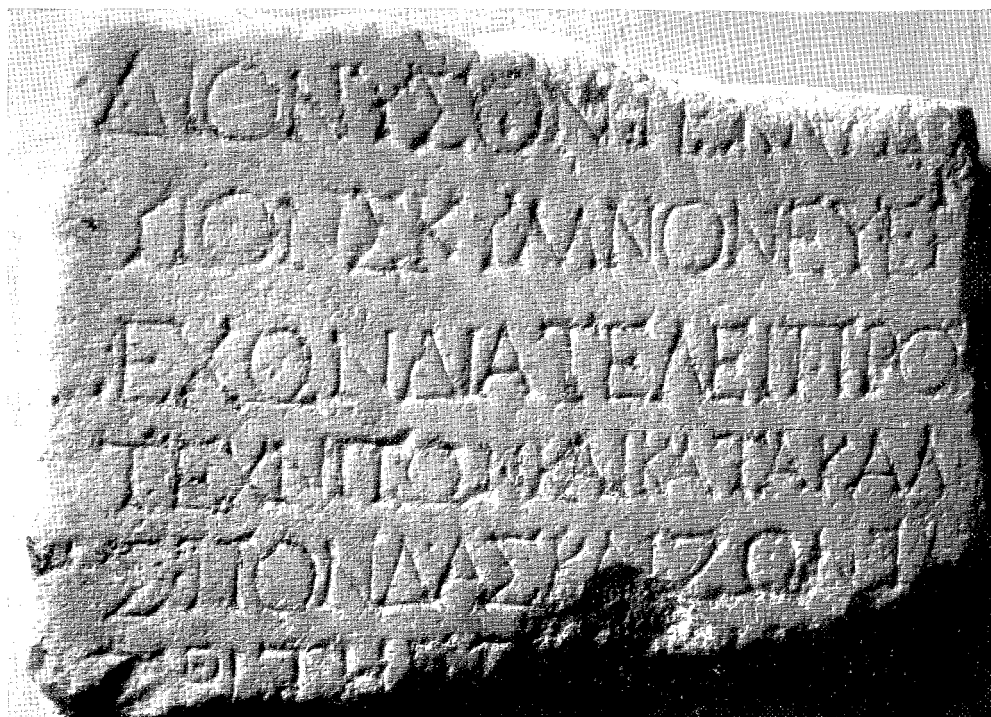


Fig. 5

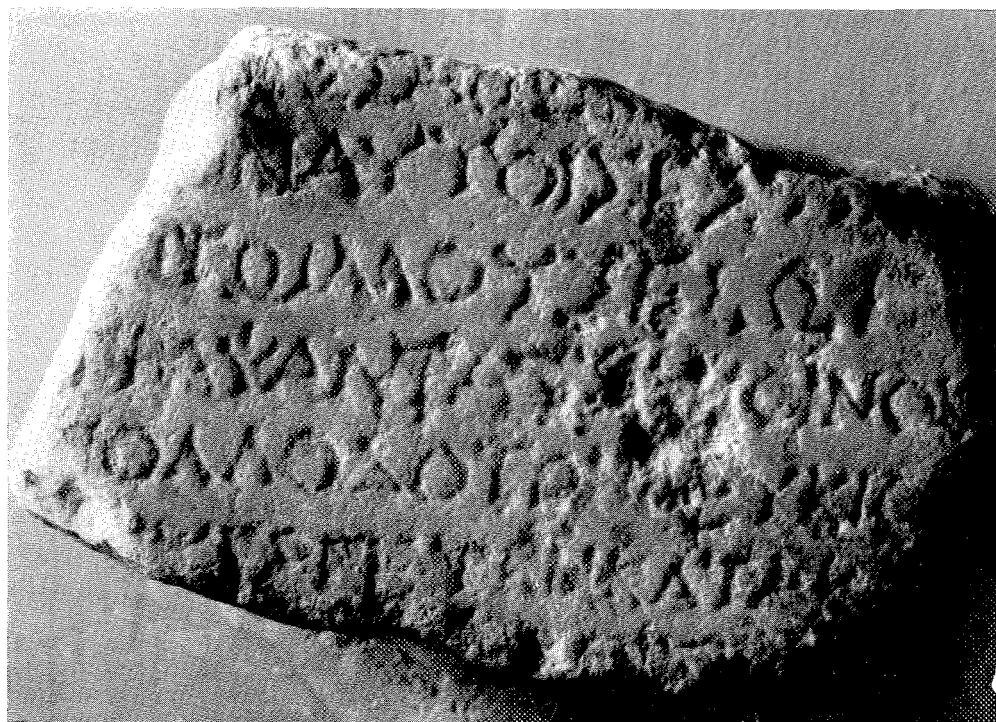


Fig. 6





Divinità Egizie, per cui vien fatto di pensare che a Siracusa, attivissima città marinara, il culto del primo abbia seguito quello di quest'ultime, la cui diffusione in Sicilia e a Siracusa in particolare risulta largamente testimoniata<sup>14</sup>.

D'altra parte, nella stessa *Centuripae*, ciò che fin'ora mi era sfuggito, il culto delle Divinità Egizie viene attestato da una mascheretta fittile di Iside<sup>15</sup> e ancora da una iscrizione giunta frammentaria e in una pessima trascrizione, che il Kaibel<sup>16</sup>, riporta come appresso:

NEOTEPΑΣ KATAKATῆA... AYXYTAY  
 ΝΣΤΙΟΔΟΡΟΥΣΑΝΤΥΑΤΟΝΝΑΟΝΚΑΙΤΟ  
 ΑΓΑΛΜΑΕΠΟΕΙΣΕ  
 ΕΚΤΩΝΙΑΙΩΝ

L'egregio epigrafista si limitava a leggere: ... Ἀ[ρ]χύτα[ς — — —] ιοδώρου (Ἑστιοδώρου *Wilamowitz*) Σάντρα (*cognomen*) τὸν ναὸν καὶ τὸ ἄγαλμα ἐπόεισε ἐκ τῶν ἰδίων.

Quanto al Νεώτερα<sup>5</sup> dell'inizio, egli prospettava la possibilità che potesse trattarsi di un personaggio femminile di alto rango, divinizzato<sup>17</sup>.

A me pare che la lettura del Kaibel sia nell'insieme la più felice e aderente, e che si debba accettare anche il raro cognome Σάντρα, che il medesimo però non accoglie nell'*Index*<sup>18</sup>. Tuttavia il nome Νεώτερα deve intendersi come la epiclesi greca della divinità egizia *Nephthys*, la sorella minore di Iside, giusta la dimostrazione di L. Moretti sulla base delle testimonianze non limitate all'Egitto<sup>19</sup>.

Pertanto sulla analogia di dediche poste a *Neotera* in associazione con Serapide e Iside<sup>20</sup> e tenendo presente che queste divinità solevano inviare comandi nei sogni<sup>21</sup>, l'iscrizione centuripina potrebbe integrarsi

<sup>14</sup> Cf. il mio art. in *Sicul. Gymn.* 1961, p. 176 ss.

<sup>15</sup> Di epoca ellenistica. Cf. G. LIBERTINI, *Centuripe*, Catania, 1926, p. 119-120 e tav. XXXIV, 2.

<sup>16</sup> I. G., XIV, 576. Vi si nota: « *lapis ab initio mutilus videtur* ».

<sup>17</sup> Cf. anche LIBERTINI, *o. c.*, p. 78. Interpretazione fondamentalmente ripetuta da vari studiosi, per cui cf. J. e L. ROBERT in *Bull. épigr.*, 1955, 36.

<sup>18</sup> Cf., per questo nome, W. SCHULZE, *Gesch. Lat. Eigennamen*, 1904, p. 343, p. 369. *Santra* si chiama un grammatico latino della metà del I sec. a. C., i cui frammenti sono raccolti in H. FUNAIOLI, *Grammat. Romanae Fragm.*, I *Lipsiae* 1907, p. 384 s.

<sup>19</sup> In *Aegyptus*, 1958, p. 203 ss. All'egregio Studioso è sfuggita l'iscrizione centuripina. Cf. anche *Bull. épigr.*, 1960, 75. Cf. anche la moneta di bronzo di Malta con triade isiaca in G. HILL, *Coins anc. Sicily*, London 1903, p. 228, tav. XV, 12.

<sup>20</sup> MORETTI, *a. c.*, p. 203 s.

<sup>21</sup> Cf. *Sicul. Gymn.*, 1961, p. 187 e nota 70; *Syll<sup>3</sup>*, 1153; *Bull. épigr.* 1949, 140.

come segue: [Διὸς Σαράπιδος καὶ Ἱσίδος καὶ] / Νεωτέρας κατὰ (τ)άγ-(μ)α[τα] ἹΑ(ρ)χύτα(ς) / (Ἐ)στιοδ(ώ)ρου Σάντ(ρ)α τὸν ναὸν καὶ τὸ / ἄγαλμα ἐπο(ίη)σε / ἐκ τῶν ἰδίων.

Il devoto di *Centuripae* ha dedicato, in obbedienza ad un comando delle divinità certamente apparse in sogno, un tempietto <sup>22</sup> e una statua di culto, forse di *Neotera* in un tipo di Afrodite <sup>23</sup>.

## II. ASSOCIAZIONI SPORTIVE E ARTISTICHE NELLA SICILIA TARDO-ELLENISTICA.

Tra i documenti di vita sportiva nella Sicilia orientale merita di essere riconsiderata una iscrizione frammentaria centuripina, pubblicata da G. Libertini <sup>24</sup> e ora nel Museo dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Catania. Essa, per i caratteri epigrafici databile nel II sec. a.C., integra nel margine sinistro e in quello superiore, in cui però una sfaldatura ha fatto sparire la prima linea, va letta come appresso: [Ἐπὶ — —] / [ὁ γυ]μνασ[ίας] / [Εὐ]βουλίδας Ἡ[ρακλείου?] / (vac.) οὗς ἐστεφ[άνωσε] / εὐταξίας (vac.) / (vac.) θυρεῶν (vac.) / (vac.) παίδων (vac.) / Φιλάρχων (vac.) Εὐ[βουλίδας], / Ἡ[ρακλείδαν (vac.) Φαλάκρου?], / Φάλακρον Εὐ[βουλίδας], / Φάλακρον Ξα[νθίππου?], / Φιλόκρατη [ — — ], / Νυμφόδω[ρον — — ] / Νυμφόδ[ωρον — — ] / Ἡρυν[ον — — ] / [ — — — ]

Alla linea 3, davanti a Βουλίδας, preferito dai coniugi Robert, si intuisce la lacuna di due lettere <sup>25</sup>; sul margine destro della linea 10 al primo editore è sfuggito un Β, su quello della linea 11 Ξα. Nell'ultima linea i Robert sulla fotografia avevano letto πρύτ[ανιν — — ], ma un attento esame della pietra conferma la lettura del primo editore. Si tratta certamente di un raro « Kurzname » in -υτος che sta ad Ἡρυν come Φύλυτος a Φύλος <sup>26</sup>.

I παῖδες di Centuripe, quattordicenni <sup>27</sup>, si sono distinti per εὐταξία,

<sup>22</sup> Cf. MORETTI, *a. c.*, p. 203, p. 209 per la menzione di un ἱερὸν τῆς Νεωτέρας.

<sup>23</sup> Per i rapporti della prima con Afrodite, cf. *ib.*, p. 208 ss.

<sup>24</sup> In *Sicul. Gymnas.*, 1949, p. 90 ss. con ottima foto; cf. J.-L. ROBERT in *Bull. épigr.*, 1953, 279.

<sup>25</sup> Per il nome cf. anche l'iscrizione di Paternò, di cui più avanti con nota 44.

<sup>26</sup> Cf. M. LEUMANN in *Glotta*, 1953, p. 222, p. 220 (per Ἡρυν); E. SIRTIC, *De Graec. nominibus theophoris*, Diss. Hal. XX, 1912, p. 23 s.

<sup>27</sup> Cf. H. MARROU in *Antiq. Class.*, 1956, p. 237 s. Confuso l'art. *Paides* di HUG in R. E., *Suppl.* VIII (1956), col. 374 ss. Per il nome *Nymphodoros* a *Centuripae* cf. R. E. XVII, 2 (1937), col. 1623, nrr. 3-4.

cioè per aver mantenuto bell'ordine <sup>28</sup>, durante i saggi di maneggio dello scudo galatico di tipo ovale, chiamato θυρεός <sup>29</sup>.

È degno di rilievo, e ben concepibile nel II sec. a.C. in una città autonoma come Centuripe, che si usasse addestrare i παῖδες del ginnasio nel maneggio di questo tipico scudo, come avveniva ad esempio ad Atene, a Samo o persino in Babilonia nel 109 a.C. sotto i Parti <sup>30</sup>. Il II secolo a.C. ha segnato per alcune città della Sicilia un periodo di prosperità economica e sociale, manifesto anche nella fioritura di ginnasi <sup>31</sup>.

Del II sec. a.C. sembra la dedica di *Netum*, I. G., XIV 240, incisa su un grosso parallelepipedo frammentario (fig. 3) conservato ancora nella Biblioteca Comunale di Noto <sup>32</sup>, dalla quale si apprende l'esistenza

<sup>28</sup> Cf. Syll.<sup>3</sup>, 957, 80; 717, 45; M. P. NILSSON, *Die hellenist. Schule*, München 1955, p. 47; E. ZIEBARTH, *Aus dem griech. Schulwesen*<sup>2</sup>, Leipzig 1914, p. 142. Εὐταξία indica anche la disciplina degli eserciti (M. LAUNEY, *Récherches sur les armées hell.*, II Paris 1950, p. 692 s.) e un particolare esercizio militare. Cf. L. MORETTI, *Iscrizioni agon. greche*, Roma 1953, p. 103 in cui erroneamente si citano per εὐταξία questa iscrizione di Centuripe e quella di Massalia (I.G., XIV 1445). Per l'uso del solo genitivo, senza ὑπέρ, cf. J.-L. ROBERT, *La Carie*, p. 293 nota 4; *Bull. épigr.*, 1958, 442 nr. 2.

<sup>29</sup> Cf. ad es. Polyb., II 30, 3; VI 23, 2 (F. W. WALBANK, *A histor. Commentary on Polybius*, I Oxford 1957, p. 206, p. 445, p. 703). Cf. in gener. LAUNEY, *o. c.*, I, 1949, p. 531; P. M. FRASER-T. RÖNNE, *Boeotian a. West Greek Tombstones in Acta Inst. Athen. Regni Sueciae*, 4, VI (1956), p. 69 s.

<sup>30</sup> NILSSON *o. c.*, p. 44; LAUNEY, *o. c.*, II, p. 820, p. 873; I.G., II<sup>2</sup>, 957, 56; 958; SEG, VII, 39.

<sup>31</sup> Ciò contro il quadro offerto da J. DELORME, *Gymnasium*, Paris 1960, il quale per il II sec. a.C. segna per la Sicilia nella pianta a fig. 63 ginnasi solo a Siracusa, Noto, Tindari (cf. però p. 275), mentre più numerosi nella pianta a fig. 64 per il I sec. Evidentemente, questi ultimi sono anteriori alle guerre servili, cosa indubbia per Leontini, attesa la miserabile condizione della città all'epoca di Verre. Attività di ginnasio e quindi l'esistenza del relativo edificio, risultano a Siracusa (fin dal IV sec.; DELORME, *o. c.*, p. 140 s.; *Not. Scavi*, 1947, p. 197 s.), a *Centuripae* (cf. *supra* a n. 24), ad *Akrai* (I.G., XIV 213) a Catania (Plut., *v. Marc.*, 30, 4), a Tauromenio (DELORME, p. 340, p. 475; SARTORI in *Athen.*, 1954, p. 363 ss.), a Tindari (DELORME, p. 140 ss.), a Solunto (I.G., XIV 311: infondati i dubbi del DELORME, p. 487), ad *Haluntium* (I.G., XIV 369-371), a *Phintia* di Gela (I.G., XIV 256: assurdi i dubbi sulla autenticità di questa iscrizione: cf. *Bull. épigr.*, 1960, 463), a *Aetna-Inessa* (cf. più avanti a n. 44), a Noto (I.G., XIV 240), non lungi da Eoro (cf. più avanti a p. s.). Cf. in generale B. PACE, *Arte e Civiltà d. Sic. ant.*, II 1938, p. 349 ss.; CALDERONE, *a. c.*, p. 146 nota 1. Un quadro geopolitico della Sicilia nella prima metà del II sec. a.c. offre la lista dei *theorodokoi* di Delfi, ordinata geograficamente, col IV, la quale è stata sistematicamente ignorata (A. PLASSART, in *Bull. Corr. Hell.*, 1921, p. 24 s., p. 66). Su essa tornerò in altra sede.

<sup>32</sup> Esso misura m. 2×0,75×0,36. Il testo (cf. anche SGDI, 5260) è il seguente: Ἐπὶ γυμνασιάρχ[ων] / Ἀριστί[ω]νος [το]ῦ Ἀγαθ[έ]ου / Φιλιστίωνος τοῦ Ἐπι-  
κράτ[ε]ως, / νεανίσ[τοι] Ἱερώνε[ο]ι[ι].

di un Ἱερονεῖον, cioè di un ginnasio che doveva trarre il nome dal suo fondatore, certamente il munifico Gerone II <sup>33</sup>.

Con questa si confronta una iscrizione rinvenuta poco lontano da Elooro, città in cui era noto da Esichio un Ἑλώριος ἀγών celebrato lungo l'omonimo fiume <sup>34</sup>. Incisa su un parallelepipedo in calcare poroso (fig. 4) segato nella parte inferiore, essa è la seguente:

Ἐπὶ Ὀνασικράτεος τοῦ Ὀνασικράτεος,  
 γυμνασιαρχόντων  
 Ζωΐλου τοῦ Νύμφωνος  
 Ἀρτέμω[ν]ος τοῦ Ἀρχωνίδα,  
 οἱ [ν]εα[ν]ίσχοι οἱ ἐμ[ε] [Β]άσανῳ  
 Ἀγαθα[ρχίδαν — — ]βου.

La lettura del Calderone <sup>35</sup> alla linea 5 risulta esatta, tranne per la penultima lettera, che è un *omega* dal tipico tratto orizzontale in basso, poco perspicuo. Resta tuttavia il problema del significato da attribuire a Βάσανος, se cioè sia il nome comune βάσανος nella sforzata accezione di « esame agonale », o non piuttosto, come io credo, il toponimo del luogo in cui doveva sorgere il ginnasio <sup>36</sup>. Comunque si tratta della dedica posta, forse sotto la statua, dai giovani del ginnasio di Basano in onore di un personaggio, un qualche benemerito, del cui nome si è conservato l'inizio e del patronimico la parte finale, forse Ἀγαθα[ρχίδαν — — ]βου.

Probabilmente seguiva l'elenco dei nomi dei *neaniskoi* nella parte inferiore della stele: infatti, come ha giustamente osservato il Calderone <sup>37</sup>, la pietra pervenuta costituisce « la parte superiore terminale di una parastade o di un alto cippo ». L'iscrizione sembra da porsi nel II

<sup>33</sup> Cf. Athen., 206 e.

<sup>34</sup> Cf. R.E., VIII, 1 (1912), 198. Come si legge nel Catalogo del Museo Arch. di Siracusa (nr. inventario 44533 = 50113), di pugno di P. Orsi, secondo le informazioni avute al momento dell'acquisto, la pietra fu rinvenuta a circa 300 m. dalla Pizzuta, cioè fuori della cinta muraria di Elooro.

<sup>35</sup> In *Epigraphica*, X, 1948-49, p. 146 ss.; cf. anche LIBERTINI in *Sicul. Gymn.*, 1949, p. 91. Finora la linea 6 non era stata letta.

<sup>36</sup> Giusta la proposta dei ROBERT in *Bull. épigr.*, 1951, 256. Per la forma di toponimo, cf. ad es. Μορφιανός ad *Akrai* (I.G., XIV, 217; L. BERNABÒ BREA - G. PUGLIESE CARRATELLI, *Akrai*, Catania 1956, p. 152, nr. 2). Βάσανις nome personale a Farsalo (I.G., IX, 2, 234 lin. 75; BECHTEL, HP, p. 597). Sui νεανίσχοι, cf. POLAND in RE, XVI, 2 (1935), 2402 s.; C. A. FORBES, Νέου, *A contrib. to the Study of gr. associations*, Middletown, 1933, p. 61 s.

<sup>37</sup> A. c., p. 146.

o I sec. a.C., nè può farsi valere contro tale datazione l'astratto *terminus ante quem* del 214, anno della occupazione romana di Eloro <sup>38</sup>.

Anche una città desolata come Leontini all'epoca di Verre aveva un ginnasio, nel quale era stata innalzata una statua del pretore <sup>39</sup>. Lo stesso può dirsi, sulla base di un passo di Cicerone, per Aetna-Inessa <sup>40</sup>, alla quale perciò potrebbe appartenere una iscrizione su pietra lavica edita da P. Orsi <sup>41</sup> come scoperta « di recente nel giardino dell'exconvento dei Cappuccini (S. Domenico) » a Paternò (l'antica *Hybla*) insieme con altra, nota però da tempo ed erroneamente giudicata spuria dal Kaibel, che non la vide <sup>42</sup>. Io credo che le due iscrizioni fossero state portate nel giardino suddetto dai Cappuccini, e che ambedue provenissero da Civita, zona archeologica a pochi chilometri da Paternò, con cui si suole identificare Aetna-Inessa <sup>43</sup>.

L'iscrizione in dorico Γυμνασιάρχης / Εὐβουλίδας / Ἡρακλείου, trascritta certamente male dall'Orsi <sup>44</sup>, ben si addice a quest'ultima città.

\* \* \*

Del fervore di vita culturale ed artistica a Siracusa nel II e nel I sec. a.C. porgono testimonianza un gruppo di cinque iscrizioni frammentarie, di cui due trovate nel Teatro greco ed accolte dal Kaibel in I.G., XIV 12-13, una edita da P. Orsi quando la pietra era già smarrita <sup>45</sup> e due recentemente scoperte e pubblicate da G. V. Gentili <sup>46</sup>.

La prima iscrizione (fig. 5) consiste in un frammento di marmo (m. 0,13×0,085×0,03), integro a sinistra, pubblicato dall'Orsi <sup>47</sup> con

<sup>38</sup> Così il CALDERONE, *a. c.*, p. 148-9.

<sup>39</sup> Cic., in *Verrem actio sec.*, 2, 160, p. 215, 16 ed. Klotz.

<sup>40</sup> Cic., in *Verrem*, 3, 61 p. 159, 15; DELORME, *o. c.*, p. 221.

<sup>41</sup> In *Riv. Storia ant.*, 1900, p. 55 nr. 28.

<sup>42</sup> I.G., XIV 12\*. Cf. anche R. SORACI in *Rend. Lincei*, 1958, p. 253. Io propongo di leggere e integrare: Ἐπὶ Διονυσίου Ἰ[ππωνος (?)], / Φιλοκράτης καὶ Μ[ — — ] / Ἀρτέμιτι εὐ[χάν]. Non va escluso che l'iscrizione provenga egualmente da Civita (cf. *Rend. Lincei* 1958, p. 254).

<sup>43</sup> Nonostante le obiezioni di G. RIZZA in *La Par. d. Pass.*, 1959, p. 465 ss. Da Civita (per un limitato saggio di scavo, cf. *Not. Scavi*, 1954, p. 131 ss.) provengono frammenti epigrafici in dorico (cf. *Rend. Lincei*, 1958, p. 254 e nota 18).

<sup>44</sup> Cf. SORACI, *a. c.*, p. 253 e nota 13, con richiamo ad un apografo ottocentesco.

<sup>45</sup> In *Rivista di Storia antica*, V, 1900, p. 62 nr. 41.

<sup>46</sup> In *Archivio storico Siracusano*, VII, 1961, p. 10 ss.

<sup>47</sup> In *Not. Scavi*, 1889, p. 384.

integrazioni di F. Halbherr piuttosto insoddisfacenti, e quasi contemporaneamente dal Kaibel (I.G., XIV 12) con integrazioni del Wilamowitz come segue: [— — τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν] / Διόνυσον τεχνιτῶ[ν στεφανοῖ τὸν δεῖνα τοῦ δεῖνα] / υἱὸν Σκύμνον, εὐερ[γέτην, ἀρετῆς ἔνεκεν καὶ εὐνοίας ἦς] / ἔχων διατελεῖ πρὸς [τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον] / τεχνιτῶν καὶ κατὰ καλ[οκαγαθίαν, εὐθύς δὲ μετὰ τὰς] / σπονδὰς καὶ ζῶντα [καὶ μεταλλάξαντα αὐτὸν ἐπὶ τῆς] / τρίτης [αἰ. ἡμέρας τῶν συνόδων ἀναγορεύεσθαι].

Successivamente l'iscrizione fu studiata da G. E. Rizzo<sup>48</sup>, il quale modificò l'edizione del Wilamowitz solo in qualche punto secondario (ad es. a linea 4 [... αὐτὸν δὲ μετὰ τὰς πατέρας]).

L'autopsia della pietra, esposta nel Museo di Siracusa, assicura alla fine della linea 4 KATAKAAE: sul margine destro spezzato, nonostante la lisciatura, si vede traccia di E e in ogni caso va escluso un O. Inoltre, alla linea 6 si legge TPITHEΠ e va escluso perentoriamente che la lettera sesta sia Σ. Pertanto, richiamandoci a iscrizioni affini<sup>49</sup>, il frammento può così integrarsi: [... δεδόχθαι τῷ κοινῷ τῶν περὶ τὸν] / Διόνυσον τεχνιτῶ[ν στεφανῶσαι τὸν δεῖνα τοῦ δεῖνα] / υἱὸν Σκύμνον εὐερ[γισίας ἔνεκεν καὶ εὐνοίας ἦς] / ἔχων διατελεῖ πρὸς [τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον] / τεχνιτῶν καὶ κατακαλέ[σαι αὐτὸν ἐπὶ δεῖπνον μετὰ τὰς] / σπονδὰς καὶ ζῶντα [καὶ μεταλλάξαντα τὸν βίον αὐτὸν] / τρίτῃ ἐπ[ὶ ἡμέρᾳ τῶν συνόδων ἀναγορεύεσθαι — — —] / [ — — — ].

Il decreto, di cui questo frammento costituisce la parte conclusiva, emesso dall'associazione degli artisti di Dioniso, conferiva al personaggio onorato verosimilmente gli onori della corona, dell'invito al banchetto dopo le sacre libagioni<sup>50</sup> e della proclamazione del suo nome, con la menzione dell'onore della corona, ogni terzo giorno delle riunioni del *koinon*, anche dopo la morte<sup>51</sup>.

La seconda iscrizione (fig. 6) è incisa su un frammento di marmo più piccolo (m. 0,011×0,065×0,04) e a caratteri più minuti, con il mar-

<sup>48</sup> *Il Teatro greco di Siracusa*, Roma 1923, p. 126 ss.

<sup>49</sup> Ad es. I.G., IV 558, 40 s.; *Syll.*<sup>3</sup>, 587, 30 s.; 110, 28 s.; 889, 32 s.. Cf. anche Rizzo, *o. c.*, p. 128.

<sup>50</sup> Da rilevare l'uso dell'intensivo κατακαλεῖν al posto del più comune καλεῖν / παρακαλεῖν in formule come κ. ἐπὶ ξένια (*Syll.*<sup>3</sup>, 558, 22; 740, 15), ἐπὶ δεῖπνον (580, 16). Cf. Rizzo, *o. c.*, p. 128; F. POLAND, *Gesch. gr. Vereinwesens*, Leipzig 1909, p. 262\*\*, p. 263. Cf. SEG, XII, 379, l. 22 (decreto di Camarina).

<sup>51</sup> Cf. Rizzo, *o. c.*, p. 128; POLAND, *o. c.*, p. 509\*\*\*, p. 255\*\* (per l'uso di ἐπὶ con il dativo in formule simili). Sugli onori tributati dalle associazioni dei *Technitai* e su queste in generale, cf. POLAND in R.E., V A 2 (1934), *Nachträge* coll. 2526; 2549, 35; 2553, 56 s.

gine destro integro, particolare sfuggito all'Orsi e al Kaibel (I.G., XIV 13). È stato merito del Rizzo averlo rilevato, proponendone la seguente integrazione <sup>52</sup>: [— Ἀπολλόδοτον στεφαν]ῶσαι ὥ[ς ὁ νόμος] / [αὐτῶν προστάσσει δάφνης στεφάνωι ὦι (vel. ὥς) πάτρι]ον αὐτοῖς ἔστιν [ἐν / τῇ τοῦ θεοῦ ἡμέραι, εἰκόνα δὲ αὐτοῦ ἀναθεῖναι ἐ]ν τῷ Μουσείωι / [καὶ στήλην λιθίνην (παρ' αὐτήν) τόδε τὸ ψήφισμα ἐπι]γράφαντας· τὸ κοινὸν / [τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν στεφανοῦ] Ἀπολλόδοτον Λευκίου / [ὑἱὸν Συρακόσιον εἰς τὰ κοινὰ τῆς συνόδου πράγματα] εὐεργέτην κατὰ κα[λο/καγαθίαν... ΟΙΣ.

La lettura resta tuttavia incerta alla linea 2, in cui la prima lettera potrebbe essere piuttosto I.

Comunque, sulla base dell'iscrizione del collegio dionisiaco di Argo (I.G., IV 558), richiamata anche dal Rizzo, e di quella affine di Eretria (I.G., XII, 9, 236), proporrei di leggere e integrare: [... δεδόχθαι τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίτοις ἐπαινέσαι Ἀπολλόδοτον] / [Λευκίου υἱὸν... καὶ στεφαν]ῶσαι, ὥ[ς πάτριον] / [καὶ ἐκ προγόνων παραδεδομέν]ον αὐτοῖς ἔστι[ν, / [εἰκόσιν δυσίν, ὧν τὴν μίαν στήσαι ἐ]ν τῷ Μουσείωι (vac.), / τὴν δε ἄλλην ἐν τῷι θεάτρωι, ἐπι]γράφαντας· τὸ κοινὸ[ν] / [τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν Ἀ]πολλόδοτον Λευκί[ο]ν / [ὑἱὸν Συρακόσιον πρό-ξενον καὶ εὐεργέτην κατὰ κα[λο]καγαθίαν — — ΟΙΣ — — <sup>53</sup>.

Oltre che in queste due iscrizioni, il *koinon* degli artisti di Dioniso compare con ogni verosimiglianza nel frammento di decreto di *proxenia* andato smarrito. L'apografo, presentato dall'Orsi <sup>54</sup>, a mio avviso deve essere inesatto in alcuni punti: alla linea 1 piuttosto che ΙΕΠΕΩΣ doveva leggersi ΙΕΠΕΩΝ essendo due i sacerdoti del *koinon* nominati nelle linee 3 s. <sup>55</sup>. Inoltre alla linea 7 va escluso l'inaudito Σωσίξαρις letto dall'Orsi, alla linea 9 va integrato κο[ι]νῶι, essendo segnata sull'apografo una sbarra davanti ad Ω; infine nell'ultima linea davanti a καὶ doveva leggersi non T, ma N, finale di τεχνιτῶ[ν].

In conclusione, si può proporre la seguente lettura: Ἐπὶ ἱερέω(ν)

<sup>52</sup> Rizzo, o. c., p. 125. Erroneamente il KAIBEL in I.G., XIV p. 685 (add. ad n. 13) alla l. 6 leggeva YEΠΓΕΤΑΝ.

<sup>53</sup> Per l'integrazione a linee 2-3, cf. I. G., XIV 952, 15; L. ROBERT, *Collect. Froehner*, I, Paris 1936 p. 130 — per la linea 4 s., cf. I.G., XII, 9, 236, 33 s.

<sup>54</sup> In *Riv. St. ant.*, 1900, p. 62. Si tenga presente che l'Orsi epigrafista è sovente inesatto (cf. il mio art. in *La Par. d. Passato*, 1961, p. 132 seg.).

<sup>55</sup> Cf. anche i due decreti editi dal Gentili, di cui *infra* p. Si tratta dei due sacerdoti addetti al culto delle Muse e certamente di Dioniso (e forse anche di Afrodite), curato dal *koinon* degli artisti di Siracusa. L'associazione di Dioniso e delle Muse compare anche a Rodi (cf. R. E., V A 2, 2514, 35 s.; 2523, 13 s.). Cf. Rizzo, o. c., p. 129 s.

τοῦ Διονύσου,] / τῶν Μουσῶν [καὶ τῆς Ἀφροδίτης] / Ἀπολλωνίου [τοῦ δαίνα] / Συρακοσίου [καὶ] / Νύμφωνος [τοῦ δαίνα] / Συρακοσίου (*vac.*) / Ἐπειδὴ Σῶσις Ἀριστίωνος(?) Συρακό] / σιος πρόξενος καὶ εὐεργέτης] / [τῶι κοι]νῶι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον / τεχνιτῶν(ν) καὶ [κοινῇ καὶ ἰδία]ι / [χρείας παρέχεται πολλάς... — — ].

Assai interessanti sono le due nuove iscrizioni edite dal Gentili<sup>56</sup>, le quali attestano a Siracusa la evoluzione del *koinon* in *synodos*, forma di associazione che appare anche altrove come più recente<sup>57</sup>. La prima di esse (fig. 7), incisa su una lastra di calcare segata nel lato destro, la quale misura m. 1,12 × 0,15/16, va letta e integrata come appresso: Ὑπερ προξενίας καὶ / εὐεργεσίας — — ] / Μάρκωι Ἀκίλῳι Μάρκου / υἱῶι Κανίνωι / ἀνθυπάτῳι Ῥωμαίων. / Ἐπὶ ἱερέων Ἀθ[ανοδώρου(?)] / Ἀριστοδήμου καὶ τοῦ δαίνα / Μάρωνος. Εἰσ[ηγησαμένων] / τῶν ἀρχόντων [ἔπειδὴ Μάρκος] / Ἀκίλιος Μάρκου [υἱὸς Κανῖνος] / ἀν[θυ]πάτος Ῥωμ[αίων εὐσεβέως] / τ[ε] πρὸς τοὺς θεοὺς καὶ εὐνόως / πρὸς τὴν ἡμετέραν σύνοδον / ἔχων τυγχάνει, εἶναι αὐτὸν πρό[ξ]ενον καὶ εὐεργ[έτην] τῆς συνόδου / τῶν περὶ τὴν ἰλα[ράν] / Ἀφροδίτην τεχνιτῶν, τοὺς δὲ ἄρ[χ]οντας ἀναγράψαι τὸ ψηφισμα εἰς / στήλην καὶ ἀναθ[εῖναι] ἐν τῶι θεά[τ]ρῳ, ἵνα πᾶσι φαν[ερὰ] ᾦ ἡ σύνοδος / [χάριτας] δὲ τὰς κατα[ξίας καὶ τιμὰς] / [ἀποδοῦ]ναι τοῖς εὐεργετῶν αὐτῇν / [προαι]ρουμένοις[ τύχηι τῇ ἀγαθῇ].<sup>58</sup>

Questo decreto, il quale conferisce a Marco Acilio Canino, certamente il *proconsul Siciliae* del 46-45 a.C.<sup>59</sup>, l'onore della *proxenia* e della *euergetia*, è stato emesso dall'associazione degli artisti di Afrodite *hilara*<sup>60</sup>. Infatti è datato col nome dei due sacerdoti di questa e fu proposto dagli arconti della medesima<sup>61</sup>, i quali curarono anche che il decreto inciso

<sup>56</sup> A. c., p. 10 ss.

<sup>57</sup> R. E., V A 2, 2480, 38 s. Finora in Sicilia era attestato solo il *koinon* (cf. *ib.*, 2482, 41).

<sup>58</sup> In molti punti la lettura del Gentili è incompleta o inesatta e in generale le integrazioni troppo corte: tra l'altro non ha rilevato trattarsi della *synodos*.

<sup>59</sup> Cf. GENTILI, a. c. p. 12 s., ma meglio T. R. S. BROUGHTON, *The Magistrates of the Roman Republic*, N. Y. 1952, p. 285, nota 8 a p. 280 (sul cognome *Caninus* o *Caninianus*). L'iscrizione siracusana esclude che il prenome del proconsole fosse *Manius*, come aveva pensato GRANT, *From Imp. to Auctor.*, Cambridge 1946, p. 17; p. 26 (cf. anche BROUGHTON, *Supplement to the Magistrates.*, N. Y. 1960, p. 1).

<sup>60</sup> Per l'epiteto di Afrodite, sotto la cui tutela era posta l'associazione degli artisti di Siracusa, vien fatto di richiamare la ἰλαρωτήρα ὄρχησις di Bathyllos, famoso pantomimo (cf. Athen., I 20 e-d; L. ROBERT in *Hermes*, 1939, p. 111; M. KOKOLAKIS, *Pantomimus a. the Treatise π. ὄρχ.*, Athens 1959, p. 40).

<sup>61</sup> Non già della città, come mostra di credere il Gentili. Cf. R. E., V A 2, 2529, 45 s.



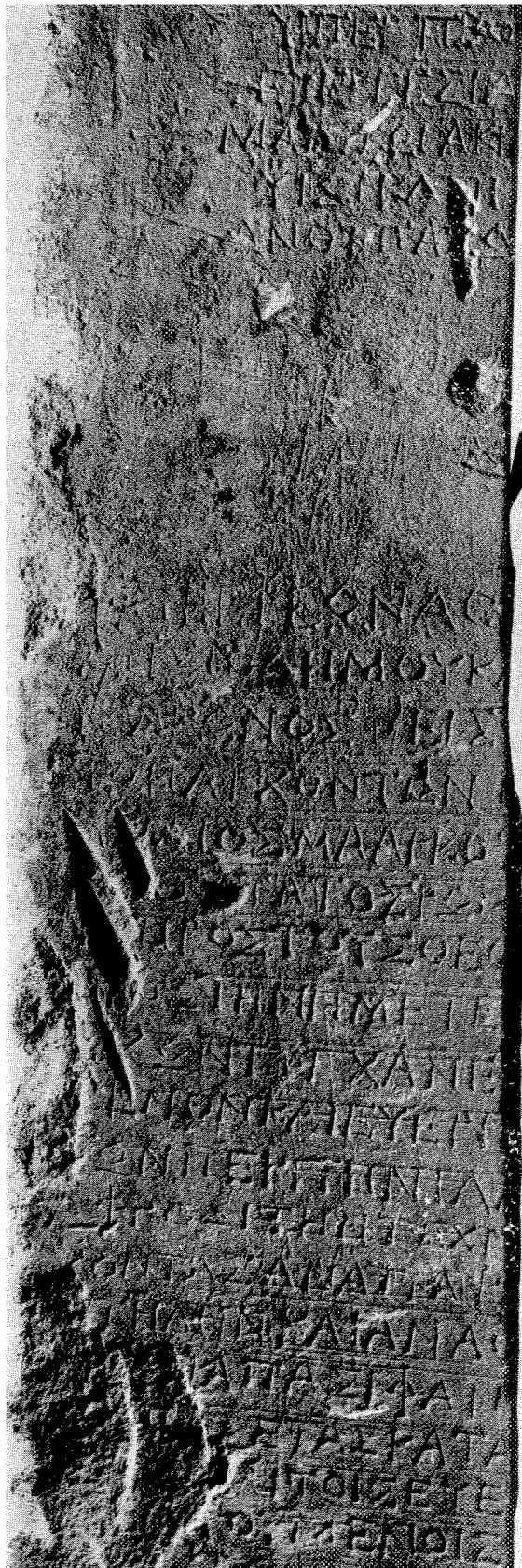


Fig. 7

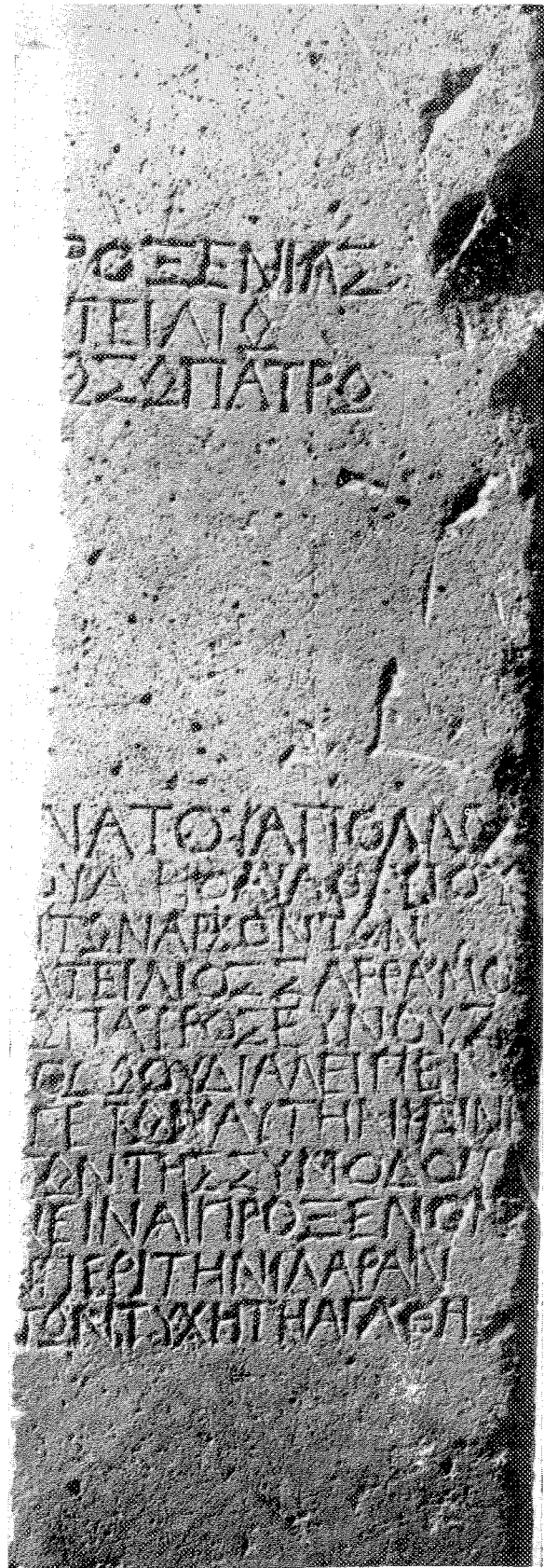


Fig. 8





Fig. 10

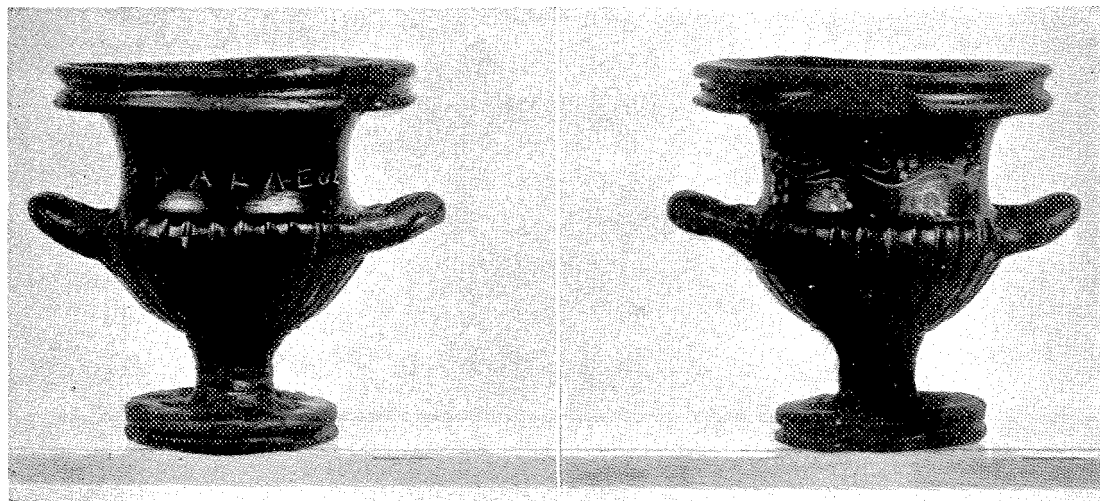


Fig. 11



sulla stele fosse esposto, probabilmente nel teatro di Siracusa <sup>62</sup>, al fine di promuovere l'emulazione di altri <sup>63</sup>.

Simile è l'altro decreto (fig. 8) edito dal Gentili <sup>64</sup>, inciso a caratteri più grandi su una lastra di calcare di m.0,635×0,16, segata sul lato sinistro. Esso, emesso dalla medesima associazione di artisti di Siracusa, concede l'onore della *proxenia* ad un benefattore romano, Attilio Sarrano Sopotro, la cui identificazione riesce impossibile, mancando altresì il prenome e il patronimico <sup>65</sup>.

L'iscrizione, databile entro il I sec. a.C., può integrarsi come appresso: [Υπερ π]ροξενίας / [(*praen.*) Ἀ]τειλίω / [Σαρραν]ῶ ΣωπάτροϜ / [Ἐπὶ ἱερῶν Δω]νάτου Ἀπολλω/[νίου(?) υἱοῦ καὶ Γαί]ου Ἀ[ρ]ρίο(υ) Αὔλου υἱοῦ / [Ἐισηγησαμένω]ν τῶν ἀρχόντων (*vac.*) / [Ἐπειδὴ (*praen.*)] Ἀτείλιος Σαρρανὸς / [ — — υἱὸς Σ]ώπατρος εὖνους / [ὑπάρχων τῇ συν]όδῳ οὐ διαλείπει / [σπουδῆς εὐερ]γέτων αὐτὴν κοινῇ / [καὶ ἰδίᾳ ἕκαστον] τῶν τῆς συνόδου, / [δεδόχθαι αὐτὸ]ν εἶναι πρόξενον / [καὶ εὐεργέτην τῶ]ν περὶ τὴν ἰλαρὰν / [Ἀφροδίτην τεχνι]τῶν τύχῃ τῇ ἀγαθῇ.

Questi decreti attestano a Siracusa, fornita di un grande teatro, ricco di tradizione, l'esistenza intorno al II e al I sec. a.C., di associazioni artistiche, di τεχνῖται del tutto indipendenti da quelle assai famose della Grecia, le ateniesi o le istmiche. Al tipo del *koinon*, che prende la denominazione dal dio tutelare Dioniso, con il cui culto appare associato quello delle Muse e forse di Afrodite, si affianca la *synodos* degli artisti devoti al culto di Afrodite, la quale sembra restare la sola.

Inoltre, gli ultimi due decreti in particolare documentano l'evoluzione e lo snaturamento dell'istituto greco della *proxenia*, conferito anche da associazioni <sup>66</sup>, e insieme la penetrazione di elementi romani o in possesso della *civitas romana* e l'influenza acquistata dalle élites romane nella vita delle associazioni artistiche greche <sup>67</sup>. Ulteriore testimonianza dei modi di diffusione del gusto ellenistico in campo letterario nella società colta di Roma nel I sec. a.C.

<sup>62</sup> Cf. R. E., V A 2, 2533, 10 s.

<sup>63</sup> Per il formulario, cf. ad es. I.G., XIV 952, 20 s.; *Syll.*<sup>3</sup>, 443, 15, 721, 20 s.; *Bull. Corr. Hell.*, 1957, p. 184.

<sup>64</sup> A. c., p. 15 s.

<sup>65</sup> Cf. comunque, BROUGHTON, o. c., II, p. 534 (*Index*): vanno segnalati un A. *Atilius Caiatinus*, cons. nel 258 e 254 a. c., che operò in Sicilia (*ib.*, I p. 206, p. 210), C. *Atilius Serranus*, cons. nel 106 a.C. (*ib.*, I p. 553), un Sex. *Atilius Serranus Gavianus*, quaest. nel 63 a.C. (*ib.*, II, p. 168, p. 201-2). Una Ἀτειλία Δομ[νίν]α a Noto (I.G., XIV 242). Un *Atilius Severus* duoviro a Catania (CIL, X, 2, 7023).

<sup>66</sup> Cf. *Bull. épigr.*, 1958, 16, p. 180; R. E. V A 2, 2496; 2514, 35 s.

<sup>67</sup> Cf. R. E., V A 2, 2490.

\* \* \*

Ad una società ormai altrimenti organizzata, con gusti lontani da quelli cui poteva soddisfare l'attività della *synodos* degli artisti di Siracusa, riconduce l'epigrafe funeraria di epoca imperiale incisa su un frammento di urna ceneraria (fig. 9), rinvenuto a Siracusa ed edito dal Gentili<sup>68</sup>. Nella tabella di sinistra si legge integrando: [Ἰουλ]ία Εὐ/[μύ]χη (*hed.*) / [φίλ]ανδρος, — in quella di destra: K. Καικίλ[ιος Χαρί]/των(?), Ἰουουέ[ντιος Ἰλα]/ρος βιολόγος, δκ[λαδο]/παίκτης, φιλόξ[ενος].

Il Gentili ha creduto che il defunto fosse un medico, integrando ἰατ[ρ]ός, senza considerare l'impossibilità di una tale spezzatura della parola, e non comprendendo il significato tecnico di βιολόγος,<sup>69</sup> che scrive con la maiuscola. Ha anche letto all'inizio della linea 4 πλίκτης, che starebbe per πλήκτης<sup>70</sup>, secondo membro di un oscuro δκ[νο]/πλήκτης.

Si tratta invece di un uomo di teatro, di un mimo (βιολόγος), liberto di qualche membro della famiglia *Caecilia*, il quale si fregiava di diversi *cognomina*, dei quali il secondo è certamente quello latino *Iuventius*<sup>71</sup> e il terzo probabilmente Ἰλαρος (cf. lat. *Hilarus*). Questo *graeculus*, oltre che come attore di teatro, si era acquistata fama come *lusor* (παίκτης)<sup>72</sup> e precisamente, se la mia integrazione coglie nel segno, — δκ[λαδο]παίκτης<sup>73</sup> — in esibizioni di un genere di danza, ὄκλασμα, di origine persiana, danzata con le ginocchia piegate (δκλαδόν), che doveva somigliare in certe movenze alla danza russa<sup>74</sup>. Sull'urna di questo oscuro uomo di

<sup>68</sup> A. c., p. 20 s. L'integrazione alla linea 3 della tabella di sinistra [ἰός Ἀλέξ]ανδρος fra l'altro è troppo lunga. Nell'altra tabella non mi pare accettabile neppure l'integrazione [Ἀρίσ]/των. Ringrazio la Dott.ssa M. T. Currò per le foto.

<sup>69</sup> J.-L. ROBERT, *La Carie*, p. 185; *Rev. ét. gr.*, 1936, p. 239 ss.

<sup>70</sup> Si noti la incertezza del *ductus* e che in ἰανδρος della tabella di sinistra l'*alpha* è senza sbarra, anche se meno sinuosa: la rubricazione copriva gli errori di incisione. Felice l'integrazione φίλ]ανδρος o μόν]ανδρος proposta da L. MORETTI, in *Riv. Fil. Cl.*, 1962, p. nota 1, che io accolgo.

<sup>71</sup> Cf. PREISIGKE, *Namenbuch*, s. v.

<sup>72</sup> Cf. ROBERT, *Bull. Corr. Hell.*, 1928, p. 423; *Rev. ét. gr.* 1929, p. 435 s.; *Étud. épigr. et phil.*, Paris 1938, p. 100 s.

<sup>73</sup> Esso sarebbe analogico di ἰσχυροπαίκτης / ὀπλοπαίκτης / κοντοπαίκτης. (cf. la nota precedente). Per δκλαδόν / ὄκλαξ cf. LIDDEL SCOTT, s.v. Cf. Babr., 25, 7: καὶ βατράχων ὄμιλον εἶδον ἀκταίων / βαθέην ἐς ἰλὺν ὀκλαδιστὶ πηδώντων.

<sup>74</sup> Su questo tipo di danza (ὄκλασμα), accennata in Heliod., *Aeth.*, IV, 17, confluita nel pantomimo (cf. Vell. Patern., II 83, 2: *Plancus . . . genibus innixus Glaucum saltasset in convivio*), scrisse anche il re Juba (cf. WARNECKE in R.E., IV A 2, 1932, col. 2233, 58; Jacoby, *F Gr Hist.*, III A, 275, F. 18 e *Komment.* III A p. 332). Cf. in generale B. SCHWEITZER in *Hermes*, 1936, p. 291 ss.; WARNECKE, a. c., col. 2242 (per danze che facevano ridere, cui accenna Athen., XIV 629 s.); H. BLÜMNER, *Fahrendes Volk in Altertum* in *Sitzb. Ak. München*, 1918, p. 12 s., p. 35 nota 44 (su simili danze strane).

teatro, destinato come in ogni tempo i suoi simili a vagare di città in città <sup>75</sup>, per ultimo non si tralasciò di proclamarne il carattere gioviale, di amico degli ospiti.

Al mondo del teatro riporta a mio avviso anche una iscrizione funeraria di Centuripe, edita dall'Orsi <sup>76</sup> e ormai certamente smarrita: Στουδιῶ/σε χρηστὲ / χαῖρε, ἔζη/σε ἔτη ζ',/ λυδιαστής.

L'editore suppose che il defunto, un fanciullo di sette anni, fosse definito λυδιαστής in quanto membro « di una corporazione religiosa » e che « il dio da cui prendeva nome il sodalizio » fosse Dioniso *Lydios*. Questa opinione è stata accolta e ripetuta da E. Ciaceri e da B. Pace <sup>77</sup>.

Io credo che λυδιαστής, formato su analogia con nomi di professione in - αστής <sup>78</sup>, non sia senza connessioni con λυδίων-ωνος (lat. *Ludio-ionis*) <sup>79</sup>. Infatti, anche la sola testimonianza su *lydiastai*, nel grammatico Diomede <sup>80</sup>, riporta pur nella sua oscurità al mondo del teatro. Va inoltre rivelata la notizia <sup>81</sup> che λυδίωνες fossero chiamati giovinetti (πρόσθηβοι κόροι), i quali splendidamente vestiti e armati marciavano in testa al corteo trionfale.

Pertanto mi sembra lecito pensare che *Studiosus* fosse un piccolo artista, un pantomimo provetto nelle danze, il quale con gli anni sarebbe forse diventato κωμωδὸς καὶ λυγιστής, come quel P. Elio Ermodio morto venticinquenne a Malta <sup>82</sup>.

<sup>75</sup> Cf. BLÜMNER, *a. c.*, p. 6 ss.; ROBERT, *Hellen.*, XI-XII, p. 331.

<sup>76</sup> In *Riv. St. Ant.*, 1900, p. 48 nr. 12.

<sup>77</sup> CIACERI, *o. c.*, p. 225; PACE, *Arte e Civ.*, III p. 622.

<sup>78</sup> Cf. C. BUCK - W. PETERSEN, *A Reverse Index of gr. Nouns u. Adject.*, Chicago p. 563; E. SCHWYZER, *Gr. Gramm.*, II p. 456, 6.

<sup>79</sup> Cf. A. ERNOUT - A. MEILLET, *Diction. étym. de la Lang. Lat.*, I Paris 1959, p. 369. Cf. anche *Corpus Glossar. Latin.*, ed. Götz II Lipsiae 1888, p. 124, 47 (*ludo/-io* = σατυριστής). Cf. anche J.-G. PREAUX, in *Hommages à Alb. Grenier*, III (1962, Coll. Latomus LVIII), p. 1291.

<sup>80</sup> BUCK-PETERSEN, *o. c.*, p. 563; Diom., *Art. Gram.*, p. 487, 4 ed. Keil (*Gramm. Latini*, I, Lipsiae 1857) s. v. *bucolica* . . . *Pastores ex rure in urbem convenerunt . . . ut greges rusticorum theatrum ingredirentur . . . . Non nulli et in Italiam et in Lydiam et in Aegyptum transisse creduntur, quos lydiastas et bucolistas appellarunt*. Cf. SOPHOCLES, *Gr. Lex Rom. a. Byz. Per.*, s. v. λουδεμιστής.

<sup>81</sup> STEPHANUS, *Th. Gr. L.*, s. v., Λυδίων, ove si citano Dion. Hal., *A. R.*, 2, 71; Appian., *Pun.*, 66. Cf. anche Isidor., *Etym.*, XVIII, 16, 2 . . . *Varro autem dicit ludos a luso vocatos, quod iuvenes per dies festos solebant ludi exultatione populum delectare* (cf. A. FORCELLINI, *Totius Latin. Lex.*, III, p. 811 A, s. v., *Ludus*). Cf. O. NAVARRE in DAREMBERG-SAGLIO, *Dict. d ant.*, III, 2 (1918) p. 1379 s. v., *Ludio*; A. PIGNIOL, *Recherches sur les jeux Rom.*, Paris 1923, pp. 21-22.

<sup>82</sup> Cf. *Bull. épigr.*, 1959, 549. Si ricordi il παῖς ὥρατος prodigioso nella danza e nella cithara in Xenoph., *Conv.*, II, 1. Cf. in generale L. ROBERT, in *Rev. Philol.*, 1958, p. 51 (cf. anche I.G., XIV, 1535).

## III. DUE DEDICHE A ERACLE.

È meritevole di segnalazione una piccola iscrizione dedicatoria, incisa sulla parte esterna superiore di una matrice fittile rettangolare (cm.  $13,5 \times 4,5$ ), con un motivo ondulato nell'incavo, la quale si conserva nell'Istituto di Archeologia dell'Università di Catania. Essa fa parte di un gruppo di terracotte, tra cui sono alcune antefisse edite recentemente<sup>83</sup> e varie statuette di triadi femminili, databili intorno al IV-V sec. a.C., acquistato intorno al 1918 dal Prof. V. Casagrandi nell'Italia Meridionale.

A parte l'annotazione a matita nel retro di una delle statuette — Eraclea —, la tipologia delle medesime e delle antefisse già edite orienta verso Taranto. Una ulteriore conferma ne costituisce l'iscrizionecella (fig. 10), incisa prima della cottura, a caratteri minuti (alt. cm. 0,8/1):

—HPAKAHI.

Infatti l'alfabeto, di aspetto abbastanza arcaico, per la presenza del segno H con valore di *eta* e del segno — come aspirata, si rivela quello tipico di Taranto.

Un esempio, perciò, da aggiungere ai pochi conosciuti, recentemente richiamati da M. Burzachechi<sup>84</sup>, e un documento, piccolo ma inequivocabile, del culto di Eracle in ambiente tarantino, nella stessa Taranto o ad Eraclea<sup>85</sup>.

Ulteriore testimonianza del culto della medesima divinità in Sicilia, e probabilmente a Siracusa, offre l'iscrizione incisa e dipinta in chiaro su un piccolo *kantharos* a vernice nera: Ἡρακλέος. (fig. 11). Quest'ultimo si conserva a Siracusa in una collezione privata, è monco della metà del labbro, del piede e delle anse ed è stato malamente restaurato: ne debbo la conoscenza e la foto all'amicizia della Dott.ssa Paola Pelagatti e del Prof. Santi Agnello<sup>86</sup>.

GIACOMO MANGANARO

<sup>83</sup> S. LAGONA, *Quattro antefisse tarantine in Sicul Gymn.*, 1961, p. 199 ss.

<sup>84</sup> In *Rend. Lincei*, 1961, p. 347 con richiamo a I.G., XIV 668, 12; *Jahrb. Inst.*, 1956, *Arch. Anz.*, p. 236 fig. 29.

<sup>85</sup> Cf. WUILLEUMIER, *Tarente*, Paris 1939, p. 281 ss., p. 389 s., p. 475 ss.; G. GIANNELLI, *Culti e Miti d. Magna Grecia*, Firenze 1924, p. 45 s., p. 31 (culto a Eraclea); p. 38 ss. (per Taranto).

<sup>86</sup> Il vasetto misura cm. 4,7 di altezza, cm. 4,4 di diametro dell'orlo. Per il tipo cf. *Not. Scavi*, 1960, p. 177, p. 206. Per il culto di Eracle a Siracusa, qualora il vasetto provenga da essa, cf. M.ta GUARDUCCI, in *Ann. Sc. Arch. Atene*, N. S. XXI-XXII (1959-60), Una dedica ellenistica a Eracle, a Gela (cf. *Not. Scavi*, 1960, p. 216).



## UN CODICE INEDITO DELLE « VERRINE » DI CICERONE

### NOTA INTRODUTTIVA.

Una scoperta che potrebbe suscitare qualche interesse fra gli studiosi è stata fatta a Siracusa per merito del direttore di quell'Archivio di Stato prof. Francesco Carpinteri: riordinando alcuni antichi atti notarili legati insieme per mezzo di filze verticali, egli notò che alla sommità di alcuni plichi — quasi in funzione di copertine — stavano dei fogli riempiti di scrittura in lingua latina. Un sommario esame fu sufficiente per l'identificazione: si trattava di sette pagine di un manoscritto contenente il testo latino delle *Verrine* di Cicerone; ogni pagina si compone, nelle sue due facciate, di cinquantaquattro righe.

Lasciato allo stesso prof. Carpinteri il compito di redigere la trascrizione del documento e le note paleografiche e diplomatiche, presi ad esaminare il testo del codice, onde trovargli il posto spettantegli nel quadro della tradizione manoscritta dell'opera ciceroniana, e metterne in luce le lezioni e le varianti degne di attenzione <sup>1</sup>.

Il manoscritto è certamente del quindicesimo secolo. Assai probabilmente sarà servito da testo scolastico; e mi sembra abbastanza indicativo il fatto che, insieme ad esso, vennero trovate alcune pagine di una sintassi latina; è da notare la totale assenza dei dittonghi *ae*, trascritti tutti mediante una semplice *e*, e la trasformazione in *i* delle *y* interne dei nomi propri come « *Syracusae* » e « *Agyrium* ». A parte ciò, è certo che il copista non doveva essere uomo di molta cultura, nè di eccessiva scrupolosità nell'uso della punteggiatura.

Dei sette passi di cui consta il manoscritto, uno appartiene all'*actio secunda*, libro secondo, ossia a quella che comunemente viene definita la quarta Verrina, e che reca il titolo *De praetura Siciliensi* (cap. XX-XXII,

---

<sup>1</sup> L'occasione mi fu offerta dalla fiducia benevola del prof. Quintino Cataudella, il quale, informato della scoperta dallo stesso prof. Carpinteri, volle affidare a me le carte per l'esame. Mi è quindi gradito esprimergli la mia doverosa riconoscenza, anche per i consigli elargitimi nel corso del mio lavoro.

par. 48-53); gli altri sei all'*actio secunda*, libro terzo, cioè alla quinta Verrina, intitolata *De frumento* (cap. XXVI-XXVIII, par. 65-69; cap. XXXI-XXXIII, par. 73-77; cap. LIX-LX, par. 135-140; cap. LXXIX-LXXX, par. 182-187; cap. LXXXVI-LXXXVIII, par. 199-204; cap. XC-XCII, par. 209-214).

Dovendo dare una denominazione al codice, non ho esitato ad assegnargli quella di *Carpinterianus*, in onore dello scopritore. Per ciò che riguarda la sigla, considerato che ben poco c'era da scegliere quanto a lettere dell'alfabeto singole, e che nessuna di quelle disponibili poteva avere attinenza alcuna con il manoscritto, la più adatta è apparsa « *As* », che sarebbe costituita dalle lettere iniziali di « Archivio siracusano », ossia del luogo dove è avvenuta la scoperta.

\* \* \*

Esaminiamo brevemente lo *status* della tradizione manoscritta, per le parti che ci interessano. Già nel 1828 il Madvig<sup>2</sup> propose la divisione dei codici delle Verrine in due famiglie, la *x* o *Gallica*, comprendente alcuni manoscritti scoperti in Francia, e la *y* o *Italica*, nella quale vanno contenuti dei manoscritti trovati in Italia e che denunciano chiaramente un archetipo comune.

Bisogna premettere che non appartiene a nessuna delle due famiglie il più antico dei codici esistenti, il *Palimpsestus Vaticanus*, (*V*) del III o del IV secolo, che proviene forse da Bobbio e che fu di proprietà di Enea Silvio Piccolomini, divenuto papa Pio II.

Esso ci dà dei frammenti, dei quali cito i tratti che trovano riscontro nei passi da noi presi in esame<sup>3</sup>: II da 15 « *insolentia...* » alla fine; III da 20 « *tantus dolor...* » alla fine; IV da 33 « *totam...* » alla fine; V dall'inizio a 47 « *...praedonum* »; VI dall'inizio alla fine; VII le prime parole, « *...verunt. Magna est hominum auctori...* » e poi da 31, « *adflctam* » alla fine.

La famiglia *x* non ci viene incontro con il suo migliore rappresentante, il *Regius Parisinus* 7774 A (*R*) del secolo IX — che contiene solo i libri IV e V dell'*actio secunda* — nè col *Parisinus* 7775 (*S*) del XIII secolo — che dà soltanto un frammento del I libro e i libri IV e V — e neppure con l'apografo di quest'ultimo, il *Parisinus* 7823 (*D*) del XV secolo, contenente le prime tre Verrine.

<sup>2</sup> J. N. Madvig. ad J. C. Orellium... *epistula critica de Orationum Verrinarum libris II extremis emendandis*, Hauniae 1828, pag. 7.

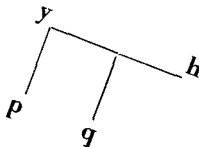
<sup>3</sup> Le cifre romane indicano le pagine del codice *As*, quelle arabe i righi.

Gli unici codici della famiglia *x* che riguardano il II e il III libro dell'*actio secunda* sono:

1) Il *Lagomarsinianus* 42 (*Lg*) del XV secolo, scoperto dal Baiter; talune lezioni vi appaiono modificate dallo stesso copista, certamente dopo che egli aveva preso visione di uno dei manoscritti della famiglia *y*. Il codice *Lg* è una copia del *Cluniacensis* 498 (*C*) del XII secolo, e di cui il Peterson ha scoperto, nella biblioteca di Holklam, una parte, purtroppo esigua, non riguardante il nostro argomento.

2) Una ricostruzione dello stesso *Cluniacensis* (*c*) attraverso le testimonianze di tre studiosi del '500, Petrus Nannius, Franciscus Fabricius Marcoduranus e Ioannes Matalius Metellus, che utilizzarono separatamente per pubblicazioni ed edizioni critiche una fonte molto vicina al codice *Lg*, il che fa fondatamente supporre che essi abbiano attinto direttamente al *Cluniacensis*.

La famiglia *y* ci offre documenti più recenti; ma la sua origine deve essere molto più antica di quanto non denuncino i suoi rappresentanti in nostro possesso, se si ha ragione di ritenere che Quintiliano abbia avuto fra le mani, per le sue citazioni ciceroniane, un codice di questo gruppo. Attualmente il suo rappresentante più autorevole è il *Parisinus* 7776 (*p*) del secolo XI, ma corretto nel secolo XIII (*p*<sup>2</sup>); è stato studiato ed illustrato dal Peterson<sup>4</sup>, che ha indicato in esso l'archetipo (« quasi ducem et signiferum »<sup>5</sup>) della famiglia *y* quale oggi ci appare. Ma a questa ipotesi si è efficacemente opposto il Klotz, il quale ha dimostrato<sup>6</sup>, mediante una serie di citazioni testuali, che non può sussistere rapporto di dipendenza diretta tra il codice *p* e quelli più recenti della stessa famiglia (*q* ed *h*), bensì una comunanza di archetipo, secondo il seguente schema:



*q* ed *h* sono del XV secolo; *q* è il codice *Laurentianus* XLVIII 29, collazionato dal Lagomarsini; *h* è l'*Harleianus* 2687. In età intermedia fra *p* e questi ultimi due codici, ossia nel XIII secolo, è da porre il *Parisinus* 4588 A (*k*).

<sup>4</sup> *The Journal of Philology* 1906 vol. XXX pag. 161-207.

<sup>5</sup> *Praefatio* in ed. *M. Tullii Ciceronis Orationes*, Oxonii 1911 pag. XII.

<sup>6</sup> *Praefatio* in ed. *M. Tullii Ciceronis Scripta quae mansuerunt omnia*, Lipsia 1923, pag. XIV-XV.

\* \* \*

Il manoscritto *As* ha di gran lunga maggiore affinità con la famiglia *y*, nella quale ha tutti i titoli per entrar di diritto. Le coincidenze delle lezioni sono molto numerose, e dovrebbero denunciare una comune origine.

Tuttavia non si possono tacere alcune lezioni nelle quali esso diverge dai manoscritti della famiglia *y* per coincidere con *Lg*:

I, 10 (II, II, par. 49) Multum tecum *Lg*, *Ed. Rom.* 1471, *As* Tecum multum *y*

I, 19 (II, II, par. 50) Illa scelera *Lg*, *As* et illa scelera *y* etiam illa scelera *c*

V, 10 (II, III, par. 183) patribus familias *Lg*, *As* patribus familiis *y*

VII, 4 (II, III, par. 210) aut *Lg*, *As* atque *y*

Altrove dà le stesse lezioni di *Lg* e di *V*:

VI, 44 (II, III, par. 203) ferret *V*, *Lg*, *As* feret *y*

VII, 39 (II, III, par. 213) omnibus *V*, *Lg*, *As* omnibusne *y*

Una lezione inoltre ho riscontrato che segue quella del Palinsesto Vaticano, in opposizione al Lagomarsiniano e ai codici della famiglia *y*:

VII, 47 (II, III, par. 213) probarit *V*, *As* probarint *Lg*, *y*

In un altro passo troviamo contaminate le lezioni di *c*, di *Lg*<sup>1</sup> (ossia della prima mano, avanti che il copista prendesse conoscenza di un codice della famiglia *y*) e di *y*:

I, 6 (II, II, par. 49) suorum comitum *As* suorum *c*, *Lg*<sup>1</sup> comitum *y*

Infine, in una lezione segue *Lg*, anche se poi se ne discosta per evidente distrazione dell'amanuense:

II, 12 (II, III, par. 66) soci fideliter *As* socios fidelis *Lg* in socios fidelis *Müller*, *Halm* fidelis *y*

Queste lezioni rappresentano una ristrettissima minoranza, bastevole peraltro a lasciarci intravedere l'influenza del Palinsesto Vaticano e dei codici della famiglia *x* sugli ascendenti del *Carpinterianus* e una certa autonomia di quest'ultimo nei riguardi dei manoscritti a noi noti della famiglia *y*, ossia *p*, *k*, *q* ed *h*. Nell'ambito poi della stessa famiglia *y*, qualche concordanza di lezioni ci farebbe propendere ad accostarlo a *p* più che agli altri:

uerunt? Magna est hominum autoritas & tanta ut a delicti  
 suspensione regere possint. Non habes ne ex his quidem homi-  
 nibus q nup fuerunt ullum autorem illius excitationis: quo  
 me igitur aut ad que exempla reuocas? Ab illis hominibus  
 qui tum uersati sunt in re. P. cum a optimi mores erat & ho-  
 minum excusatio grauis habebatur, & iudicia seuera fiebat  
 ad hanc hominum licentiam & libidine me abducis? in quo  
 aliquid exempli. P. R. statui putat oportere ab his tu defen-  
 sionis exempla queris? non fugio ne hos quidem mores. Quia  
 ex his ea que probat. P. R. exempla non ea que condemnat  
 sequamur. Non circumspectam non queram foris habeam  
 uid. tecum principes ciuitatis. P. seruulum, q. catulum qui  
 tanta autoritate sunt: tantis rebus gestis: ut in illo antiquo-  
 rum & clarissimorum uirorum, de quibus antea dixi numero  
 reponantur: exempla querimus: et ea non antiqua modo  
 itaq; horum exercitum habuit. Quere horrensi quonia re-  
 recentia exempla delectant qd fecerint. Ita ne uo q. catulus  
 frumento e usul? pecunia no coegit? q. seruulus qui triquen-  
 nium exercitum cum precesset & ista ratione pecunia inu-  
 metabilem facere posset: non statuit sibi quicq; licere: qd  
 non patrem suum no auum, q. metellum facere uidisset.  
 C. verres reperietur: q quod expediat id licere dicat: qd ne  
 mo improbus fecerit: id aliorum exemplo se fecisse defendat.  
 A. e in Sicilia factitatum e? Que est ista conditio Sicilie. Cur  
 qd primo iure propter nouitatem fidelitatis propinqui-  
 tatem esse debet: huic precipua lex iniurie definitur. Sed  
 in ista ipsa Sicilia no queram exemplum foris: hoc ipso ex con-





IV, 39 (II, III, par. 138) tu *Lg*, *p*, *As* om. *V*, *q*

VI, 9 (II, III, par. 200) placetne *p*, *As* placet *V*, *Lg* placet nunc *q*  
*h*, *rell*.

Una volta concorda con *p* e con *h* ma non con *q*:

VI, 1 (II, III, par. 199) rem publicam *Lg*, *p*, *h*, *As* re publica *q* de  
*V* dubitatur

Il rapporto di dipendenza da *p* dovette venirsi a creare dopo che lo stesso *p* aveva ricevuto numerose correzioni nel XIII secolo; due esempi ce lo dimostrano:

V, 30 (II, III, par. 185) impudentia praedita *V*, *p*<sup>2</sup>, *q*, *h*, *As* impu-  
dentia *Lg* impudentia donata *p*

VII, 6 (II, III, par. 210) et iudicia severa fiebant s. v. add. *p*<sup>2</sup>

C'è però una lezione che vede *As* concordante con *k*, *q* ed *h*, ma non con *p*:

III, 19 (II, III par. 74) defensione non potes *k* *q*, *h*, *As* defensione non  
potest *p* non potest *Lg*

Comunque, questo caso è facile spiegarlo supponendo una correzione da parte del copista della lezione visibilmente errata fornita da *p*; cosicchè esso non dovrebbe smentire la parentela di *As* con *p* più stretta di quella con gli altri codici della famiglia *y*.

Ma vi è un notevole numero di varianti che non sono attestate da nessuno degli altri manoscritti in nostro potere. Di esse tralascio di riportare quelle che sono dovute certamente a errori materiali di trascrizione; e mi limito a quelle che meritano di essere prese in considerazione o comunque discusse.

— La prima ci si presenta in I, 7 (II, II, par. 49), dove, in luogo di « obtinuisti » riportato da tutti gli altri codici, troviamo « obtinuit ». Cicerone, rivolgendosi ai giudici, parlava in terza persona nei riguardi di Verre; improvvisamente si rivolse a lui, apostrofandolo in seconda persona. « Obtinuisti » sarebbe appunto il primo dei verbi in seconda persona; se viceversa accettiamo la nuova lezione « obtinuit », l'unica conseguenza sarà di dover rimandare a poche parole più in là l'inizio della apostrofe.

— I, 25 (II, II, par. 50): il *Carpinterianus* dice: « quem locum illi bu-leuterun vocant »; *Lg* dà « nomine appellant » e i codici della famiglia *y* « nominant ». Ora, a parte l'evidente errore nella terminazione di « bu-

leuterun », non credo che la lezione « vocant » possa essere scartata in partenza.

— I, 42 (II, II, par. 52): nel passo « Verrea ut agerent et ad eum diem... opus essent » alla lezione « et ad » del *Carpinterianus*, gli altri codici oppongono « et ut ad ». Quell'« ut » ripetuto dalla coordinata precedente mi sembra pleonastico e tutt'altro che eufonico, immediatamente successivo all'« et »; la vicinanza delle due congiunzioni può spiegarsi d'altronde per una specie di dittografia. Perciò appare valida la nuova lezione offerta da As.

— In II, 16-17 (II, III, par. 66) il codice As dà « audistis per multa iudicia et testimonia civitatum », contro « audistis permulta, iudices, testimonia civitatum » degli altri codici. Le divergenze sono qui due: « per multa » in luogo di « permulta » e « iudicia et » invece del vocativo « iudices ». Il « per multa » è più difficilmente accettabile, se si tiene conto dell'espressione precedente e di quella successiva. Rileggiamo l'intero passo: « Publice civitates tractatae quem ad modum sunt? audistis permulta (« per multa » per As), iudices, testimonia (« iudicia et testimonia » per As) civitatum et reliquarum audietis ». Accogliendo la lezione « per multa », verrebbe sottinteso il complemento oggetto retto da « audistis », e il « per » diverrebbe una preposizione: fin qui non ci sarebbe nulla di strano, potendosi dare alla frase pressappoco questo significato: « audistis [quomodo civitates tractatae sint] per multa ecc. »; ma è il successivo « et reliquarum audietis » a rendere più problematica l'accettazione della nuova lezione. Infatti dinanzi al « reliquarum » dovrebbe venir sottinteso sia il complemento oggetto o l'interrogativa indiretta (« quomodo civitates tractatae sint ») che il complemento di mezzo (« per multa iudicia et testimonia ») da cui dipende il genitivo: un po' troppo perchè non vi si veda una forzatura. Invece la lezione « iudicia et testimonia » potrebbe avere una maggiore validità, giacchè permetterebbe di eliminare il vocativo « iudices », che suona come una non gradevole ripetizione, dal momento che lo si trova già pochi righe più sopra. Che prima dell'orazione di Cicerone vi fossero stati dei giudizi sull'operato di Verre da parte dei rappresentanti delle città che avevano testimoniato, è assai probabile; e così pure dopo.

— III, 6 (II, III, par. 73): « Quos tui questus (per « quaestus ») causa evocaras » è la lezione di As; quella degli altri codici dà « tu tui quaestus ». Si potrebbe spiegare la caduta del « tu » per aplografia. Ad ogni modo il testo la sopporta agevolmente.



— III, 40 (II, III, par. 76): « Apronio ipsa data sit merces fere pretiumque impudentie (per « impudentiae ») ». Così *As*; invece gli altri: « Apronio ipsi data sit merces operae atque impudentiae ». Le due lezioni sono ugualmente possibili; ma si sarebbe tentati di attribuire l'origine del « fere pretiumque » a una glossa marginale, la quale avrebbe dovuto chiarire il senso di « merces ».

— III, 50 (II, III, par. 77): *As* dà il nome proprio « Pipera ». Gli altri codici hanno « Pipa ». Lo Zielinski <sup>7</sup> ha proposto la correzione di « Pipa » in « Hyppa »; la proposta però non è suffragata da alcuna valida prova, e si basa solo sulla stranezza del termine « Pipa », che lo Zielinski definisce « enigmatico » (« rätselhaften »), oltre che sulla supposta facilità, per un copista, di confusione fra le parole, in alfabeto greco, ΠΙΠΑ e ΙΠΙΠΑ. Argomentazioni alquanto fragili, anche perchè da nessun codice ci risulta attestata la lezione « Hyppa »: se proprio non si volesse accettare « Pipa », non sarebbe possibile soltanto la soluzione proposta dallo Zielinski, ma qualsiasi altra che permettesse di sostituire « Pipa ». Adesso dunque che ci viene offerta dal *Carpinterianus* la soluzione « Pipera », non vediamo perchè delle due lezioni (« Hyppa » e « Pipera ») non si debba optare per quella che bene o male ci è attestata. Ciò a maggior ragione in quanto abbiamo testimonianze di nomi latini molto somiglianti:

1) Trebellio Pollione in *De Salonino Gallieno*, III (*Historia Augusta*): « Tam variae item opiniones sunt de Salonini nomine, ut, qui se verius putant dicere, a matre sua Salonina appellatum esse dicant, quam is perdidit dilexerit, *Piparam* nomine, *Barbaram* regis filiam ».

2) in un vaso di Tarragona, pubblicato dallo Hernandez <sup>8</sup>, si legge la parola « Piperi ».

— IV, 4 (II, III, par. 135): « Recuperatores dicis te daturum. Bene ais » secondo *As*; « Bene agis » secondo gli altri. Ma allora Cicerone avrebbe detto « Bene ages » o « agas », a meno che non si voglia intendere della azione del dire, nel senso di « Fai bene a dir così ».

— IV, 20 (II, III, par. 137): « in ipsius fructis provincie (per « provinciae ») Sicilie (per « Siciliae ») ». « ipsis » per gli altri. Anche qui equivalenza di validità fra le due lezioni, giacchè Cicerone poteva mettere in risalto con l'aggettivo « ipse » tanto i prodotti siciliani quanto la Sicilia.

<sup>7</sup> *Das Clausgesetz in Ciceros Reden in Philologus*, Supplementband IX, 1904, pag. 783.

<sup>8</sup> *Corpus Inscriptionum Latinarum*, II, 4970-392.

— V, 5 (II, III, par. 183): « Que (per « Quae ») pars opere (per « operae ») aut opportunitas inscriba (per « in scriba ») est » per As. Per gli altri « opportunitatis », evidentemente riferito a « pars »; non mi sembra priva di validità la nuova lezione, che permette di unire « pars » soltanto a « operae », in modo da dare all'espressione il significato di « collaborazione », lasciando a « opportunitas » (al nominativo) quello di « utilità ».

— V, 10-11 (II, III, par. 183): « ...percontamini quid... iste (per « istae ») quinquagesime (per « quinquagesimae ») valent »; invece di « valent » gli altri codici hanno « velint ». C'è la difficoltà dell'indicativo, poco usato da Cicerone nelle interrogative indirette; quanto al significato, « valeo » (« aver valore ») si fa preferire a « volo » (« voler significare »).

— V, 12 (II, III, par. 183): As: « intellegitis novam rem actam atque indignam videri »; « actam » è negli altri codici sostituito da « totam ». La variante del *Carpinterianus* dà un buon significato.

— VI, 52 (II, III, par. 204): ancora un nome proprio: « Eophodes » per As; « Sophocles » per γ, « Sotiis » per Lg, « Sosippus » per V. La variante di As conferma la lezione dei manoscritti della famiglia γ, alla quale è graficamente vicinissima.

— VII, 43 (II, III, par. 213): « M. Antonium gessisse aliquid ut » è la lezione di As. Negli altri manoscritti non c'è « aliquid », la cui presenza non è tuttavia superflua.

A queste varianti bisogna aggiungere alcune trasposizioni di parole (anch'esse esclusive del codice *Carpinterianus*), la cui validità ben difficilmente potrà essere verificata: « quemadmodum tractate (per « tractatae ») » (II, 16) per « tractatae quem ad modum »; « civitas Sicilie (per « Siciliae ») » (II, 20) per « Siciliae civitas »; « pactiones condicionesque » (II, 45) per « condiciones pactionesque »; « barbaros reges » (III, 44) per « reges barbaros »; « qui erunt tantis » (IV, 5) per « qui tantis erunt »; « totam sibi » (IV, 33) per « sibi totam »; « clarissimo viro consulari homini » (V, 26) per « consulari homini, clarissimo viro »; « propugnaculum presidiumque (per « praesidiumque ») » (V, 45-46) per « praesidium propugnaculumque »; « gratis in cellam » (VI, 18) per « in cellam gratis »; « innumerabilem pecuniam » (VII, 19-20) per « pecuniam innumerabilem »; « igitur tibi » (VII, 34) per « tibi igitur ».

## NOTE PALEOGRAFICHE E DIPLOMATICHE.

Le sette « carte » pergamenee in esame, la scoperta delle quali risale al 1961, servivano da copertina di chiusura, a rinforzo dei legacci di altrettante filze notarili, datate dal 1584 al 1594, appartenenti al fondo archivistico notarile dell'Archivio di Stato di Siracusa.

Le carte presentano tutte le stesse dimensioni: cm. 29 x 22, con margini: laterale destro recto di cm. 6, sinistro recto cm. 3 (il contrario nel verso), con righi di scrittura di cm. 13 ed in numero di 27 per facciata; in totale 378 righi su 14 facciate; sono mancanti di paginazione e di data; nessuna reca l'indicazione del titolo del codice al quale appartenevano o dell'amanuense.

Le caratteristiche paleografiche e diplomatiche dei pezzi sono identiche, e quindi essi facevano parte dello stesso codice (M. T. Cicerone - Le orazioni contro Verre), come a prima lettura ci suggerì il contesto.

La scrittura, come si rileva dalla riproduzione fotografica, è una lettera *antiqua* di tipo fiorentino, della terza generazione degli scribi fiorentini di umanistica rotonda, mentre la mano ci sembra molto somigliante a quella di Antonio Sinibaldi (codici 1461-1491) o della sua scuola.

Il Sinibaldi è considerato il maestro di tutti gli amanuensi italiani della seconda metà del secolo XV e lavorò costantemente a Firenze, tranne del periodo che va dal 1471 al 1477, durante il quale fu quasi sempre a Napoli<sup>9</sup>.

Il secolo di appartenenza del codice è il XV e la trascrizione delle carte non ci ha presentato eccessive difficoltà, dato il tipo di scrittura con poche e costanti abbreviazioni.

Lo stato di conservazione del codice « As » è ottimo.

FRANCESCO CARPINTERI

---

<sup>9</sup> Cfr. GIORGIO CENCETTI, *Lineamenti di storia della scrittura latina*, pagg. 273, 274 e 280, Bologna, Patron, 1954.

## M. T. C I C E R O N E

## ORAZIONI CONTRO VERRE

*Actio secunda, libro 2º « De praetura siciliensi »,  
dal capitolo XX al XXII.*

*Carta I recto.*

- 1 quam id audivit habuit dignitatis et etatis et nobilitatis sue rationem  
2 verba apud senatum fecit docuit ad se nihil pertinere, de isto id, quod  
3 omnes videbant neque ille quidem obscure locutus est. Itaque illi  
[Siracusani  
4 statuam postea statuerunt et is ubi primum potuit  
5 istum reliquit de provinciaque decessit. Et tamen aiunt eum queri  
6 solere nonnumquam se miserum quod non suis sed suorum comitum  
[pec-  
7 catis et criminibus prematur. Triennium provinciam obtinuit  
8 genere electus adolescens unum animum tecum fuit; sodales vi-  
9 ri fortes legati tui primo anno te reliquerunt. Unus legatus P.  
10 Tadius qui erat reliquus non ita multum tecum fuit: qui semper  
11 una fuissent; tamen summa cura tum tue, tum multo etiam  
12 magis sue fame pepercisset. Quid est quod tu alios accuses? quid est  
[quamobrem  
13 putes te tuam culpam non modo derivare in aliquem sed communi-  
14 care cum altero posse? Numeratur illa H-S ducenta quin-  
15 quaginta Siracusanis: ea quemadmodum ad istum postea per  
16 pseudo tyrum revertantur tabulis vobis et testibus iudices planum  
17 faciam. Ex hac iniquitate istius et improbitate, iudices quod preda ex  
18 illis bonis ad multos Siracusanos invito invito populo Senatuque Si-  
19 racusano venerat illa scelera quod per Theomnascum et Eschri-  
20 onem et Dimosodorum et Cleomenem invitissima civitate facta  
21 sunt, primum ut urbs tota spoliaretur qua de re alius mihi locus  
22 ad dicendum est constitutus ut omnia signa iste per eos homines  
23 quos nominavi omne ebur ex edibus sacris omnes undique ta-  
24 bulas pictas deorum denique simulacra que vellet auferret deinde  
25 ut vicina Syracusis quem locum illi bulenterun vocant honesti-  
26 ssimo loco et apud illos clarissimo, sub illius ipsius M. Marcelli  
27 qui tum Siracusanis locum eum eripere belli ac victoriae lege posset

*Carta I verso*

28 conservavit et reddidit statua ex ere facta est ibi inauratam  
 29 istius et alteram filio statuam posuerunt; ut dum istius hominis  
 30 memoria maneret, senatus Siracusanus sine lacrimis et gemitu  
 31 in curia esse non posset. Per eosdem istius iniuriarum furtorum  
 32 uxorumque socios istius imperio Syracusis Marcellea toluntur  
 33 maximo gemitu luctuque civitatis quem illi diem festum  
 34 cum recentibus beneficiis M. Marcelli debitum reddebant cum  
 35 generi nomini familie Marcellorum maxima voluntate tribuebant:  
 36 Metridates in Asia cum eam provinciam totam occupasset,  
 37 Mucia non sustulit hostis et hostis in ceteris rebus minus  
 38 ferus et immanus tamen honorem hominis deorum religione  
 39 consecratum violare noluit. Tu Siracusanis unum diem festum  
 40 Marcellis impartiri vetuisti, per quos illi adepti sunt in ceteros  
 41 dies agere possint. At vero preclarum diem reposuisti; Verrea  
 42 ut agerent. et ad eum diem que sacris epulisque opus essent in  
 43 complures annos locarentur. Iam in tanta istius impudentia  
 44 remittendum aliquid videtur ne omnia contendamus ne omnia  
 45 cum dolore agere videamur. Nam me dies vox latera deficiant  
 46 si hoc nunc vociferare velim quam miserum indignumque  
 47 sit istius nomine apud eos diem festum esse qui sese istius opera  
 48 funditus extinctos esse arbitrarentur. O Verrea preclara!  
 49 si accessisti: quo non attulerunt tecum istum diem. Et enim  
 50 quam tu domum quam urbem adisti? quod fanum denique  
 51 quod non eversum atque extersum reliqueris? Quare appellentur  
 52 sane ista Verrea que non ex nomine sed ex manibus naturae  
 53 tuae constituta esse videantur: quam facile serpat iniuria  
 54 et peccandi consuetudo quam non facile reprimatur vide...

*Actio secunda*, libro 3<sup>o</sup> « De frumento »,  
 dal capitolo XXVI al XXVIII.

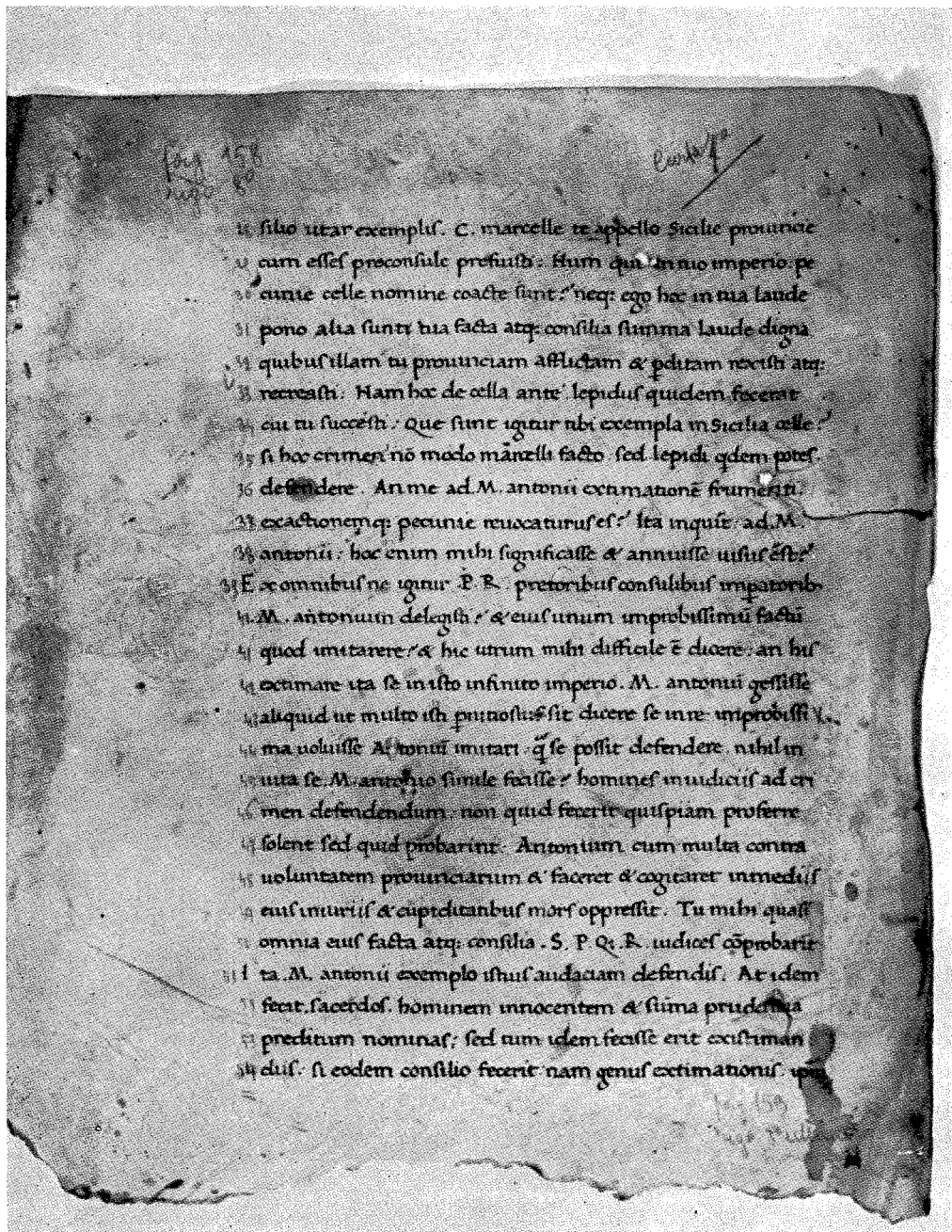
*Carta II recto.*

1 cederes et tantum apud te questus Apronii (*corroso*) ...um eius sermo  
 2 inquinatissimus et blandicie flagitiose valuerunt ut numquam  
 3 animum tuum cura tuarum fortunarum cogitatioque tangeret.  
 4 Cernitis iudices quod et quantum incendium decumanorum  
 5 impetu non solum per agros sed etiam per reliquas fortunam aratorum  
 6 non solum per bona sed etiam per iura libertatis et civitatis  
 7 isto pretor pervaserit videtis pendere alios ex arbore pulsari  
 8 alios autem et verberari porro alios in publico sed custodiri  
 9 destitui alios in convivio condemnari alios a medico et precone  
 10 pretoris bona tamen interea nihilominus eorum omnium ex agris  
 11 auferri ac diripi. Quid si hoc populi romani imperium populi  
 [romani leges

12 iudicia soci fideliter; provincia suburbana; nonne omnia po-  
 13 tius huiusmodi sunt que si Athenio vicisset in Sicilia non  
 14 fecisset. Non in quam iudices ullam partem istius nequitie fugi-  
 15 tivorum insolentia consecuta privatim hoc modo: quid pu-  
 16 blice civitates quemadmodum tractate sunt? Audistis per  
 17 multa iudicia et testimonia civitatum et reliquarum audietis.  
 18 Ac primum de Agirinensi populo fideli et illustri breviter cogno-  
 19 scite. Agirinensis est imprimis honesta civitas Sicilie ho-  
 20 minum ante hunc pretorem locupletium summorumque aratorum;  
 21 eius agri decumas cum emisset idem Apronius Agirium venit quicum  
 22 cum apparitoribus eos cum minis ac vi venisset poscere pecuniam  
 23 grandem cepit; ut accepto lucro discederet nolle se negotii  
 24 quicquam habere dicebat sed accepta pecunia quam primum alia  
 25 civitatem occurrere. Sunt homines siculi non contemnendi si per  
 26 nostros magistratus liceat; sed homines et satis fortes et satis  
 27 plane frugi ac sobrii et imprimis hec civitas de qua loquor

### *Carta II verso*

28 iudices itaque (*corroso*) ... ni imprimis improbissimo respondent agi-  
 29 rinenses sese decumas ei quemadmodum deberent daturos.  
 30 Lucrum cum ille magno presertim emisset non addituros  
 31 Apronius certiore facit istum cuia res erat; quid rei esset, statim  
 32 tamquam coniuratio aliqua agiri contra republicam facta aut lega-  
 33 tus pretoris pulsatus esset, ita Agirio magistratus et quinque primi  
 34 accitu istius evocantur, veniunt Siracusas; presto est Apronius  
 35 ait eos ipsos qui venissent contra edictum pretoris fecisse; querebat  
 36 quid respondebant se ad recuperatores esse dicturum. Iste equi-  
 37 ssimus homo formidinem illam suam miseris agirinensibus  
 38 iniciebat: recuperatores se de cohorte sua daturum minaba-  
 39 tur. Agirinenses viri fortissimi iudicium se passuros esse dice-  
 40 bant. Ingerebat iste Arthemidorum medicum Cornelium  
 41 pictorem et Depolemum et huiusmodi et huiusmodi recuperatores  
 42 [quorum ci-  
 43 vis romanus nemo erat sed greci sacrilegi iam pridem improbi repen-  
 44 te Cornelii. Videbant agirinenses quid ad eos recuperatores  
 45 Apronius attulisset illum perfacile probatorum condemnari cum  
 46 istius invidia infamiaque malebant quam ad eius pactiones condi-  
 47 tionesque accedere. Querebant que in verba recuperatores da-  
 48 ret; respondebat: si pareret adversus edictum fecisse que in  
 49 iudicio dicturum esse dicebat, iniquissimis verbis improbissi-  
 50 mis recuperatoribus conflictari malebant quam quidquam cum isto  
 51 sua voluntate decidere. Summittebat iste Thimarchidem qui  
 52 moneret eos si saperent ut transigerent pernegabant quid ergo  
 53 in singulos H-S quinquagenis milibus damnari mavultis?  
 54 Malle dicebant. Tum iste clare omnibus audientibus; qui  
 damnatus erit inquit virgis ad necem cedetur. Hic illi flentes...



Archivio di Stato di Siracusa, cod. As, carta 7 r.





*Actio secunda*, libro 3° « De frumento »,  
dal capitolo XXXI al XXXIII

*Carta III recto.*

1 ...cunia cogitur iub ...(*corroso*) XXX lucri dari; ita ad una civi-  
2 tate vi, (*corroso*) ...is imperio iniuriaque pretoris eripiuntur tritici  
[medi-  
3 nna XXXIII et preterea H-S LX at hec obscura sunt; aut si  
4 omnes homines velint obscura esse possunt que tu palam  
5 egisti in conventu imperasti omnibus expectantibus coegisti.  
6 qua de re Agirinenses magistratus et quinqueprimi quos tui que-  
7 stus causa evocas acta et imperia tua domum ad senatum suum  
8 renuntiaverunt; quorum renuntiatio legibus illorum litteris pu-  
9 blicis mandata est quorum legati homines nobilissimi Rome  
10 sunt qui hoc idem pro testimonio dixerunt. Cognoscite Agi-  
11 rinensium publicas literas deinde testimonio publicum  
12 civitatis. Recipient litteras publicas testimonium publicum ani-  
13 madvertis in hoc testimonio iudices Apollodorum cui Perragi co-  
14 gnomen est principem sue civitatis lacrimantem testari ac di-  
15 cere nunquam post populi romani nomen ab Siculis auditum et cogni-  
16 tum, agirinenses contra quemquam infimum civem romanum dixisse  
17 aut fecisse quippiam qui nunc contra pretorem populi romani magnis  
[iniu-  
18 riis et magno dolore publice testimonium dicere cogerentur?  
19 Uni me hercule huic civitati Verres obsistere tua defensione  
20 non potes tanta autoritas est in eorum hominum fidelitate tan-  
21 tus dolor iniurie tanta religio in testimonio. Verum non una  
22 te sed universe similibus afflicte incommodis legationibus  
23 ac testimoniis publicis persequentur. Et enim deinceps vide-  
24 mus herbitensis civitas honesta et antea copiosa quemad-  
25 modum spoliata ab isto ac vexata sit. At quorum hominum  
26 summorum aratorum remotissimorum iudiciis controversiis quibus  
27 percere et consulere homo impurissime et quod genus hominum

*Carta III verso*

28 studiosissime conservare debuisti, p(*corroso*)... anno venierunt eius  
[agri  
29 decume trici medimna XVIII. Attidius istius idem... (*corroso*) nister  
[in de-  
30 cumis cum emisset et prefecti nomine cum venisset h... bitam cum  
31 veneriis locusque ei publice quo deverteretur datus esset coguntur  
32 herbitenses ei lucri dare tritici modios XXXVII milia cum de-  
33 cume venissent; tritici modios XVIII; atque hoc triticum lucri cogun-  
34 tur dare publice cum iam privatim aratores ex agris spoliati  
35 atque exagitati, decumanorum iniuriis profugissent. Anno secun-  
36 do cum emisset Apronius decumas tr (*corroso*) ci modium XXV milia

37 et ipse herbitam cum illa predonis copia manuque venisset; po-  
 38 pulus publice coactus est ei conferre lucri tritici modios XXVI  
 39 et accessiones H-S n. n. de accessione dubito an Apronio  
 40 ipsa data sit, merces fere pretiumque impudentie; de tritici qui-  
 41 dem numero tanto quis potest dubitare quin ad istum predo-  
 42 nem frumentarium sicut agirinense frumentum pervenerit.  
 43 Anno tertio vero in hoc agro consuetudine usus est regia. Solere ai-  
 44 unt barbaros reges persarum ac Sirorum plures uxores habere  
 45 his autem uxoribus civitates attribuire hoc modo; hec civitas  
 46 mulieri redimiculum prebeat, hec in collum, hec in crines.  
 47 Ita populos habent universos non solum conscios libidinis sue  
 48 verum etiam administros. Eandem istius qui se regem Siculorum  
 49 esse dicebat licentiam libidinemque fuisse cognoscite. Aestrio-  
 50 nis siracusani uxor est Pipera cuius nomen istius nequitia tota  
 51 Sicilia promulgatum est de qua muliere versus plurimi supra tri-  
 52 bunal est supra pretoris caput scribebantur, hia Aestrio Pipere vir  
 53 adunbratus in herbitensibus decumis novus instituitur publi-  
 54 canus herbitenses cum viderent si ad Aestriorem pretium redi...

*Actio secunda, libro 3<sup>o</sup> « De frumento »,  
 dal capitolo LIX al LX.*

#### *Carta IV recto*

1 presens ac sedens: aut confiteatur se omnibus iudiciis con-  
 2 vinci necesse esse. Sponsio est inte Apronius ni decumis  
 3 socium esse dicat; provincia tua est abste iudicium postulatur.  
 4 Quid facis? quid decernis? recuperatores dicis te daturum; bene ais  
 5 tamen si qui erunt tantis cervicibus recuperatores qui audiant  
 6 in provincia; cum pretor ad sit non solum contra voluntatem  
 7 eius sed etiam contra fortunas iudicare. Verum esto manife-  
 8 ...(corroso) res est nemo esset quin hoc se audisse liquido diceret  
 9 locupletissimus quisque certissimus testis esset. Nemo erat Sici-  
 10 lia tota qui nesciret decumas esse pretoris. Nemo qui non audi-  
 11 sset ita Apronium dictitasse preterea conventus honestus Si-  
 12 racusis multi equites romani viri primarii ex qua copia recupe-  
 13 ratores recipi oporteret qui aliter iudicare nullo modo possent.  
 14 Instat Scandilius poscere recuperatores tam iste homo innocens  
 15 qui illam suspicionem levare atque, ad se remotare cuperet; recu-  
 16 peratores dicit se de cohoorte sua daturum. Proh deum ho-  
 17 minumque fidem, quem ego accuso? in quo meam industriam  
 18 ac diligentiam spectari volo quid est quod ego dicendo aut cogi-  
 19 tando efficere, aut assequi debeam. Teneo in mediis vectigalibus  
 20 populi romani in ipsius fructibus provincie Sicilie furem manifesto  
 [aver-  
 21 tentem; rem frumentariam omnem pecuniam maximam te-  
 22 neo in qua ita ut negare non possit. Nam quid hic dicet. Spon-  
 23 sio facta est cum cognitore tuo Apronio de fortunis tuis omnibus

- 24 ni socium te sibi in decumis dictitaret. Expectant omnes quanti  
25 (*corroso*)... tibi ea res cure sit quemadmodum homini existimationi  
[te atque  
26 innocentiam tuam probare velis; hic tu medicum et aruspitem  
27 preconem tuum recuperatores dabis aut etiam illum ipsum

*Carta IV verso.*

- 28 quem tu in cohorte tua (*corroso*)... iudicem habebas. Si qua res ma-  
29 ior esset Papirium potamonem hominem severum ex vetere illa eque-  
30 stre disciplina. Scandilius postulare de conventu recuperatores.  
31 Tum iste negat se de existimatione sua cuiquam nisi suis commissu-  
[rum.  
32 Negotiatores putant esse turpe id forum sibi iniquum evitare  
33 ubi negotientur; pretor provinciam suam totam sibi iniquam evitat.  
34 O impudentiam singularem. Hic postulat se Rome absolvi qui in sua  
35 provincia iudicavit se absolvi nullo modo posse; qui plus ex (*cor-*  
[roso)...  
36 met apud lectissimos senatores pecuniam quam apud tres nego-  
37 tiatores metum valere. Scandilius vero negat sese apud Arthe-  
38 midorum recuperatorem verbum esse facturum et tamen augeat  
39 atque onerat te bonis conditionibus si tu uti velis si ex provin-  
40 cia Sicilia si tota statuas idoneum iudicem aut recuperatorem nu-  
41 llum posse reperiri postulat a te ut Romam reiicias; hic enim vero  
42 tu exclamas hominem improbum qui postulet ibi de tua exi-  
43 stimatione iudicium fieri ubi te invidiosum esse intellegebat.  
44 Negas te Romam reiecturum; negas de conventu recuperatores  
45 daturum. Choortem tuam proponis Scandilius rem se totam  
46 relicturum dicit et suo tempore esse rediturum. Quid tu ibi tum?  
47 quid facis? Scandilium cogis? Quid sponsonem acceptam facere?  
48 Impudenter tollis expectatum extimationis tue iudicium.  
49 Non facis? quid ego? Apronio permittis ut quos velit de cohorte  
50 summat recuperatores. Indignum uni potius exiniquis summendi  
51 quam utriusque ex equis reiiciendi fieri potestatem neutrum facis  
[eorum  
52 Quid ergo? est aliquid quod improbus fieri potest? Cogit en (*cor-*  
[roso)]...  
53 Scandilium quinque illa milia nummum dare atque adnu... (*corroso*)  
54 re Apronio, quid potuit elegantius facere pretor cupidus extima...

*Actio secunda*, libro 3<sup>o</sup> « De frumento », dal capitolo LXXIX al LXXX.

### Carta V recto

- 1 unquam omnino cogitassent. Quamobrem enim  
2 .....(*corroso*) deducat ac non potius multo qui advexerit tabe-  
3 llarius cuius ad... (*carattere sbiadito*) facti petiverunt? prece

- 4 qui abire iussit viator ac Venerius qui fiscum suatulit, que  
 5 pars (*corroso*) ...pere aut oportunitas inscriba est? cui rei non modo  
 6 ces tan.. (*corroso*) detur sed cur cum eo tante pecunie partitio fiat?  
 7 Ordo est. [h]onestus quis ...(*caratteri sbiaditi*) aut quid ea res ad  
 8 tinet? Est vero honestus quod eorum hominum fidei tabule  
 9 publice periculaque magistratum committuntur. Itaque ex his  
 10 scribis qui digni sunt illo ordine patribus familias viris  
 11 bonis atque honestis percuntamini. Quid sibi iste quinquagesime  
 12 valent. Iam omnes intelligetis novam rem actam atque indi-  
 13 gnam videri. Ad eos me scribas revoca si placet. Noli hos col-  
 14 ligere qui nummulis corrogatis de nepotum donis ac de sce-  
 15 nicorum corollarüs cum decuriam emerunt ex primo or-  
 16 dine explosorum in secundum ordinem civitatis se venisse  
 17 dicunt. Eos scribas tecum disceptatores huius criminis  
 18 habeo qui istos scribas esse moleste ferunt. Tam est si cum in  
 19 eo ordine videamus esse multos non ydoneos qui ordo indu-  
 20 strie propositus est dignitati mirabuntur turpes aliquos  
 21 in eo esse quo cui licet pretio pervenire; tu ex pecunia publica  
 22 H-S tredecies scribam tuum permissu tuo cum abstulisse fa-  
 23 teare reliquam tibi ullam defensionem putas esse? hoc fer-  
 24 re quemquam posse? hoc quemquam denique nunc tuorum advoca-  
 25 [torum] animo equo audire arbitrare? Qua in civitate C. Catoni  
 26 clarissimo viro consulari homini H-S VIII millibus lis esti-  
 27 mata sit eadem civitate apparitori tuo esse concessum ut H-S

*Carta V verso (nota: al margine sinistro del verso della carta è ri-  
 prodotto un anello con sopra scritto: « honor anulorum »)*

- 28 uno nomine terdecies auferre; hinc est anulus aureus quo  
 29 tu istum in concione donasti que tua donatio singulari impu-  
 30 dentia predita nova siculis omnibus mihi vero incredibilis vi-  
 31 deatur. Sepe enim nostri imperatores superatis hostibus optime  
 32 re publica gesta scribas suos anulis aureis in contione donarunt.  
 33 Tu vero quibus rebus gestis quo hoste superato contionem donan-  
 34 di causa advocare ausus es; neque enim solum scribam tuum  
 35 anulo sed etiam virum fortissimum ac tui dissimillimum  
 36 Q. Rubrium excellenti virtute; autoritate copiis corona et  
 37 phaleris et torque donasti; M. Cossutium sanctissimum virum  
 38 atque honestissimum, M. Castricium summo splendore ingenio  
 39 gloria preditum. Quid hoc sibi horum trium civium Romanorum donia  
 40 voluerunt. Siculos preterea potentissimos nobilissimosque do-  
 41 nasti, qui non quemadmodum sperasti tardiores fuerunt sed  
 42 ornatiores tuo iudicio ad testimonia dicunda venerunt.  
 43 Quibus ex hostium spoliis? de qua victoria? qua ex preda aut  
 44 manubiis hec abste donatio constituta est? An quod te pretore pau-

45 corum adventu myoparonum classis pulcherrima Sicilie. pro-  
 46 pugnaculum presidiumque provincie: pyratarum manibus  
 47 incensa est? An quod ager Siracusanus predonum incendiis  
 48 te pretore vastatus est? an quod forum Siracusanum Navarcho-  
 49 rum sanguine redundavit? an quod in portu Syracusano py-  
 50 raticus Myoparo navigavit? nihil possum reperire quamobrem  
 51 te in istam amentiam incidisse arbitrer; nisi forte id egisti  
 52 ut hominibus ne oblivisci quidem rerum tuarum male gesta-  
 53 rum liceret anulo est aureo scriba donatus et ad eam donatio-  
 54 nem contio est advocata; quod erat os tuum cum videbas in...

*Actio secunda, libro 3<sup>o</sup> « De frumento »,  
 dal capitolo LXXXVI al LXXXVIII.*

*Carta VI recto*

1 Aratorem ipsum arationis nomine muneris in rem publicam fungi  
 2 ac sustinere velitis; imponitis decumas patiuntur, alteras tem-  
 3 poribus nostris serviendum putant, dent emptum preterera  
 4 dabunt si voletis, hec quam vis sint gravia et quid is rebus de-  
 5 tractis possit ad dominos puri ac reliqui pervenire credo vos  
 6 ex vestris rebus rusticis coniecturam assequi posse. Addite nunc  
 7 eodem istius edicta instituta iniurias. Addite Apronii vene-  
 8 riorumque servorum in agro decumano, regna ac rapinas; quamquam  
 9 hec omitto; de cella loquor, placet ne vobis in cellam magi-  
 10 stratibus nostris frumentum siculos gratis dare; quid hoc  
 11 indignius? quid iniquius? at que hoc scitote aratoribus; hoc  
 12 pretore optandum ac petendum fuisse. Sosistenus est Entellenus  
 13 homo cum primis civitatis prudens et domi nobilis; Cuius  
 14 verba audistis; qui ad hoc iudicium legatus publice; cum Ar-  
 15 temone et Menisco primariis viris missus est. Is cum in Senatu  
 16 Entelleno multa mecum de istius iniuriis ageret; hoc dixit:  
 17 si hoc de cella atque hac extimatione concederetur, velle si-  
 18 culos Senatui polliceri frumento gratis in cellam ut post hec  
 19 tantas pecunias magistratibus nostris decerneremus, perspi-  
 20 cere vos certo scio, sicultis quantopere hoc expediat non ad equi-  
 21 tatis conditionem; sed ad minima malorum eligenda. Nam  
 22 qui mille modis Verri sue partis in cellam gratis dedisset; duo  
 23 milia nummum aut summum tria dedisset, idem nunc pro eodem  
 24 numero frumenti H-S VIII millia dare coactus est; hoc arator  
 25 assequi per triennium certe fructu suo non potuit; vendiderit  
 26 instrumentum necesse est. Quod si hoc munus et vectigal aratio  
 27 tolerare; hoc est Sicilia ferre ac pati potest populo romano ferat potius

*Carta VI verso*

28 quem nostris magistratibus; magna est pecunia magnum pre-  
 29 clarumque; vectigal; si modo id salva provincia si sine iniu-  
 30 ria sociorum percipere possitis, nihil detraho magistratibus tan-

- 31 tumdem detur in cellam quantum semper datum est. Quod pre-  
 32 terea Verres imperat id si facere non possunt; recusent si po-  
 33 ssunt populi romani potius hoc sit vectigal quam preda pretoris:  
 [deinde cur  
 34 in uno genere solo frumenti ista estimatio constituitur? Si  
 35 est equa, et ferenda populo romano Sicilia decumas, det pro singulis  
 [tri-  
 36 tici modiis ternos denarios sibi habeat frumentum. Data tibi  
 37 pecunia est Verres una qua frumentum tibi emeris in cellam  
 38 altera qua frumentum emeris a civitatibus; quod Romam  
 39 mitteres. Tibi datam pecuniam domi retines et preterea  
 40 pecuniam per magnam tuo nomine aufers; fac idem in eo fru-  
 41 mento, quod ad populum romanum pertinet; exige eadem existima-  
 [tione pe-  
 42 cuniam a civitatibus et refer quam accepisti cum refer tuis  
 43 erit erarium populi romani quam unquam fuit. At enim istam rem  
 [in publi-  
 44 co frumento Sicilia non ferret; hanc rem in meo frumento  
 45 tulit; proinde quasi aut equior sit ista extimatio in tuo quam  
 46 in populi romani commodo aut ea res quam ego dico et ea quam tu  
 [fecisti  
 47 inter se genere iniurie non magnitudine pecunie differat;  
 48 Verum istam ipsam cellam ferre nullo modo possunt; ut omnia  
 49 remittantur, ut omnibus iniuriis et calamitatibus; quas te  
 50 pretore tulerunt; imposterum liberentur. Istam se cellam atque  
 51 istam extimationem negant ullo modo ferre posse. Multa  
 52 Eophodes agrigentinus apud C. N. Pompeium consulem nuper  
 53 homo disertissimus et omni doctrina et virtute ornatissimus  
 54 per totam Siciliam de aratorum miseriis graviter ac copiose di...

*Actio secunda, libro 3º « De frumento »,  
 dal capitolo XC al XCII.*

*Carta VII recto*

- 1 ...verunt? Magna est hominum autoritas et tanta ut etiam delicti  
 2 suspicionem tegere possint. Non habes ne ex his quidem homi-  
 3 nibus qui nuper fuerunt ullum autorem istius extimationis. Quo  
 4 me igitur; aut ad que exempla revocas? Ab illis hominibus  
 5 qui tum versati sunt in re publica cum et optimi mores erant et ho-  
 6 minum extimatio gravis habebatur; et iudicia severa fiebant  
 7 ad hanc hominum licentiam et libidinem me abducis et in quos  
 8 aliquid exempli populus romanus statui putat oportere; abhis tu  
 [defen-  
 9 sionis exempla queris? non fugio ne hos quidem mores dum  
 10 ex his ea que probat populus romanus exempla non ea que condemnat  
 11 sequamur. Non circumspiciam non queram foris habeas  
 12 iudices tecum principes civitatis. P. Servilium Q. Catulum qui

13 tanta auctoritate sunt; tantis rebus gestis; ut in illo antiquo-  
 14 rum et clarissimorum hominum iurorum; de quibus antea dixi  
 15 numero reponantur; exempla querimus; et ea non antiqua modo u-  
 16 terque horum exercitum habuit. Quere Hortensi quoniam te  
 17 recentia exempla delectant quid fecerint. Ita ne vero Q. Catulus  
 18 frumento est usus? pecuniam non coegit? Q. Servilius quinquen-  
 19 nium exercitui cum preesset et ista ratione pecuniam innu-  
 20 merabilem facere posset, non statuit sibi quiquam licere quod  
 21 non patrem suum non avum Q. Metellum facere vidisset.  
 22 C. Verres reperietur: qui quod expediat id licere dicat, quod ne-  
 23 mo improbus fecerit, id aliorum exemplo se fecisse defendat.  
 24 At in Sicilia factitatum est? Que est ista conditio Sicilie. Cur  
 25 que optimo iure, propter vetustatem fidelitatem propinqui-  
 26 tatem esse debet; huic precipua lex iniurie definitur. Sed.  
 27 in ista ipsa Sicilia non queram exemplum foris, hoc ipso ex con-

*Carta VII verso*

28 silio utar exemplis C. Marcelle te appello Sicilie provincie  
 29 cum esses pro consule prefuisti. Nun quem in tuo imperio pe-  
 30 cunie celle nomine coacte sunt? neque ego hoc in tua laude  
 31 pono alia sunt tua facta atque consilia summa laude digna  
 32 quibus illam tu provinciam afflictam et perditam rexisti atque  
 33 recreasti. nam hoc de cella ante Lepidus quidem fecerat  
 34 cui tu succesti. Que sunt igitur tibi exempla in Sicilia celle?  
 35 si hoc crimen non modo Marcelli facto, sed Lepidi quidem potes,  
 36 defendere. An me ad M. Antonii extimationem frumenti  
 37 exactionemque pecunie revocaturus es? Ita inquit ad M.  
 38 Antonii; hoc enim mihi significasse et annuisse visus est?  
 39 Ex omnibus ne igitur populi romani pretoribus consulibus impera-  
 [toribus  
 40 M. Antonium delegisti? et eius unum improbissimum factum  
 41 quod imitarere? et hic utrum mihi difficile est dicere; an his  
 42 extimare ita se in isto infinito imperio M. Antonium gessisse  
 43 aliquid ut multo isti perniciosius sit dicere se in re improbissi-  
 44 ma voluisse Antonium imitari quam se defendere possit nihil in  
 45 vita se M. Antonio simile fecisse? homines in iudiciis ad cri-  
 46 men defendendum; non quid fecerit quis piam proferre  
 47 solent sed quid probarint; Antonium cum multa contra  
 48 voluntatem provinciarum et faceret et cogitaret in mediis  
 49 eius iniuriis et cupiditatibus mors oppressit. Tu mihi quasi  
 50 eius omnia facta atque consilia Senatus populusque Romanus iudices  
 [comprobarint.  
 51 Ita M. Antonii exemplo istius audaciam defendis. At idem  
 52 fecit sacerdos hominem innocentem et summa prudentia  
 53 preditum nominas, sed tum idem fecisse erit existiman-  
 54 dus si eodem consilio fecerit nam genus extimationis ipsum...

## COSTANTINO SICULO E LEONE IL FILOSOFO

Tra l'esigua produzione di Costantino Filosofo, siciliano<sup>1</sup>, vissuto ai tempi di Leone VI il Saggio, ci sono giunti 22 distici elegiaci<sup>2</sup>, quantitativi<sup>3</sup> in dialetto epico, in cui egli attacca il proprio maestro Leone il Filosofo:

vv. 41-44 Ταῦτα δὲ Κωσταντῖνος, ὁ σῆς γάλα Καλλιοπίας  
καλὸν ἀμελξάμενος, ἦσεν ἐπισταμένως,  
ὃς ἅα τεῆς κραδῆς μυστήρια λεπτολογήσας  
ὀψὲ μόγις κακίην κευθομένην ἔδάνη

<sup>1</sup> cfr. Krumbacher *Gesch. der byz.* Lit.<sup>2</sup> II New York s. a. p. 723.

<sup>2</sup> in Migne P.G. 107 pp. LXII-LXIII, che riproduce l'edizione del Matranga *Anecd. gr.* Roma 1850, 2 p. 555 sgg. Il componimento unico per senso e contenuto è diviso in questa edizione in tre parti (I=20 v.; II=16 v.; III=8 v., di « drei Gedichte » parla il Krumbacher o. c. II p. 723). Il suo titolo originale è: Στίχοι ἡρωϊκοὶ καὶ ἐλεγιακοὶ εἰς Λέοντα φιλόσοφον. Il Matranga (o.c. vol. I pp. 25-27) credeva che si trattasse di Leone VI il Saggio l'imperatore che regnò dall'886 al 911, mentre è più ovvio che si tratti di Leone il Filosofo (sul « Grenzstreitigkeiten » tra le produzioni dei due vedi Krumbacher o.c. vol. II p. 721-22; su Leone il Saggio si veda anche Moravcsik *Byzantinoturcica* I Berlino 1958 pp. 400-409. Beck *Kirche u. theol. Lit. in byz. Reich* München 1959 pp. 546-47) dal momento che nessun accenno si fa alla dignità imperiale del maestro da parte dell'alunno.

<sup>3</sup> Tranne che al v. 19 (οἷς ἐθέλεσκε τροποῖς· ἔδει γὰρ εἰ ταῦτα ὑποῖσαι) sicuramente corrotto come mostra l'εἰ al posto di οἷς chiaramente richiesto dai vv. precedenti (vv. 17-18 σε... σὸν στόμα); proporrei pertanto di leggere il secondo emistichio: δεῖ γὰρ γέ σε ταῦτα ὑποῖσαι (per lo iato cfr. vv. 26,27; per la *positio* v. 9 (ὀλέθρου νυ — e v. 33 (ἦδε Πλάτωνας — νυ — ν), la quantità è rigidamente osservata: l'A. conosce bene la prosodia omerica come mostra Ἀῖδος del v. 29 con ᾱ come in Hom. quando la parola seguente inizia per vocale (per il fiorire degli studi omerici in questo secolo cf. Kometa A.P. 15,40 su cui Fuchs in *Byz. Arch.* 8 (1926) 19). I 22 esametri hanno sempre la cesura nel 3° piede (12 femm. e 10 masch. sempre accompagnate queste ultime dalla dieresi bucolica o da una cesura secondaria) con una sola violazione della norma di Meyer al v. 35 (giambo dinanzi a cesura pentemimera). Gli zeugmi tra 2° e 3° metro, tra 3° e 4° e tra il biceps del 4° sono in 19 versi mentre solo 8 hanno anche zeugma tra il 4° ed il 5° metro. Un solo verso (7) termina con un monosillabo senza cesura bucolica. Osservata la norma di Hilberg ai vv. 5, 17, 39, 41, non osservata al v. 15. Dieresi bucolica con coincidenza tra accento di parola ed ictus negli ultimi due piedi solo ai vv. 29 e 31. Lo iato non è evitato. Nel pentametro sillaba breve alla fine del 1° emistichio ai vv. 6, 28, 42.



L'accusa è di irreligiosità:

vv. 15-16 ἀλλ' ἐσεβάσθης, μωρέ, θεῶν ἀπερείσιον ὄχλον  
ἔξαρνος γεγαῶς φωτοβόλου Τριάδος

e giusta è la punizione:

vv. 37-38 οὐ νέμεσις σέο πῦρ αἰώνιον ἀμφοιπολεύειν  
ἄμμιγα θανμασίη τῇδε χοροστασίη

A torto si considerò una risposta a questi versi la Ἀπολογία Λέοντος φιλοσόφου καθ' ἣν Χριστὸν μὲν σέβει, τὰ Ἑλλήνων δὲ φανυλίζει<sup>4</sup> in cui Leone affermerebbe la sua fede e confuterebbe le accuse mossegli nella elegia di Costantino<sup>5</sup>.

L'A. infatti dopo aver messo in rilievo che molti γλώσση κερτόμω

<sup>4</sup> in Matranga o.c. II 557-59, riprodotta in Migne P.G. 107 659-662; sono 70 trimetri giambici quantitativi (due soli casi di *productio* innanzi a liguida: v. 28 (μ) e 56 (ν) e καλός con ᾱ come in Hom. al v. 31 per cui cfr. *eleg.* al v. 42) senza soluzioni; già tecnicamente sono i tipici dodecasillabi bizantini: la clausola è sempre parossitona tranne che ai vv. 49 e 54: la legge di Porson non è osservata se non casualmente (come del resto in tutti i poeti a partire da Greg. il Naz. per cui cfr. Σύγκρισις βίων ed. Werhahn, Wiesbaden 1953 p. 10) con 5 violazioni palesi (vv. 1, 21, 24, 36, 40), e così pure la norma del Wilamowitz. Le cesure sono: 29 pent.; 29 eft.; 12 vv. ammettono ambedue le cesure, fra i quali però ai vv. 8, 44, 58 è da scegliere la cesura eft. ed ai vv. 4 e 20 la pentemimera per la legge sulle prepositive e postpositive. Avanti a cesura eft. si ha in 3 casi terminazione ossitona, in 12 term. parassitona ed in 26 term. proparossitona come è di norma nel dodecasillabo: avanti a cesura pentemimera in 3 casi si ha una proparossitona in 16 una parossitona in 23 una ossitona con prevalenza anche qui di quella che poi è la norma. Solo occasionale e non intenzionale l'accento nella 3ª sillaba con cesura eftemimera e sulla 2ª ed 8ª con cesura pentemimera. Da notare ancora una chiara reminiscenza archilochea al v. 26 τέττιγος ἐδράξαντο τοῦ πετροῦ τάχα per cui cfr. Arch. fr. 88 A ed. Diehl τέττιγα δ'εἰληφας πετροῦ e Costantino Rhodio (Matranga II 628 πετρῶν τέττιγος ἡδράξω) su cui Körte in *Gnomon* 15 (1939) 489 sgg. Il v. 28 κακὸν κακῷ μὲν ἐξιέμενος richiama Arch. 66 Diehl e Aesch. *Coef.* 123.

<sup>5</sup> cfr. Migne PG. 107 LXIII n. 3 vide Leonis *Apologiam in qua Constantini calumnias a se dimovet*: lo stesso ripete a p. 69 n. 1: Krumbacher (o.c. p. 722): ist wahrscheinlich gegen die unten zu erwähnenden Schmähverse seines Schülers Kostantin gerichtet. Il Mercati, (*Intorno all'autore del carme* εις τὰ ἐν Πυθίοις θεῖα in *Riv. Studi Orientali* X (1923-25), p. 235 n. 1 la considera invece una ἀπολογία Κωνσταντίνου κατὰ Λέοντος... L'Irigoien (*Survie et renouveau de la littérature antique in Cahiers de civilisation médiévale* V, 3 (1962) pp. 292-93 e nota 39) l'attribuisce a Leone e cerca una spiegazione della lite tra i due, che è però viziata da una confusione tra i dati biografici di Costantino Siculo e Costantino Filosofo (su cui vedi il recente Dujčev *Costantino Filosofo nella Storia della Letteratura bizantina* in *Studi in onore di E. Lo Gatto e G. Maver* Roma 1962 pp. 205-222).

Io τωθάζουσι τοιαῦτα γλευάζοντες continua: vv. 2-6

εὖγε τοῦ λόγου,  
ὥς ἐσθλὰ τίνεις τῶν μαθημάτων γέρα,  
καλὰ τροφεῖα πατρί σου τῷ δευτέρῳ  
παρέσχες, ὦ βέλτιστε, τῶν διδαγμάτων  
στήλην βοῶσαν εἰς τὸν αἰῶνα χρόνον·

Come si vede l'accusa da cui qui ci si difende è quella di avere attaccato il proprio maestro rendendo καλὰ τροφεῖα τῶν διδαγμάτων a chi era stato simile a un πατρί δευτέρῳ.

Non si tratta dunque di una apologia, che l'A. faccia di sè contro i versi del suo alunno Costantino, anzi le accuse, di cui egli si cruccia, sono di aver commesso un crimine identico a quello di Costantino, cioè di avere attaccato ingiustamente il proprio maestro. Oggetto di questa azione colpevole sarebbe stato Fozio <sup>6</sup> a cui è rivolto un epigramma, che è da attribuire a Leone il Filosofo <sup>7</sup>:

Ἦρρε μοι, ὦ τριτάλαινα Πολύμνια, ἔρρετε, μούσαι,  
αὐτὰρ ἐγὼν ἀπὸ νῦν δητορικῆς ἔραμαι·  
Φώτιον ἀρχιερεῖα γεροντοδιδάκαλον εὐρών,  
ὃς με γάλακτι ἔθρεψε θείων ναμάτων.

<sup>6</sup> cfr. Migne P.G. 107, 659 n. 2 *Photio fortasse praeceptorum olim favebat Leo.*

<sup>7</sup> in Migne P.G. 107, 661-62 (il primo verso può richiamare l'*App. Verg. Catal. V Ite hinc...* Il Maas *Leon Philos. und Kallimachos in Byz. Neugr. Jahrbücher II* (1912) p. 302 vi vede una reminiscenza di Call. Pap. Oxyrrh. 1011 v. 89 s = *Aet. IV* 112 v. 7-8 Pf.). Si tenga presente che nei trimetri come nei distici a base della accusa è un amore smodato per la poesia antica, mentre nell'epigramma si dice di Fozio che allontana il suo alunno dalla τριτάλαινα Πολύμνια per avviarlo alla δητορικῆ. Il Matranga attribuisce l'epigramma a Leone VI il Saggio, ma sembra più probabile la attribuzione a Leone il filosofo: infatti l'imperatore nato nell'866 non poteva chiamare Fozio (che fu suo maestro indubbiamente prima dell'886 anno in cui lo mandò in esilio) γεροντοδιδάκαλον (in cui è da vedere una chiara reminiscenza di Plat. *Euth.* 272 C) mentre poteva ben dirlo Leone il Filosofo che era stato ai primi del secolo alunno di Psello il vecchio (cfr. Krumbacher o.c. p. 722) ed in età matura poteva trovarsi come alunno di Fozio nella stessa situazione del Socrate platonico. Il Mercati (*a. c.* p. 236) lo attribuisce a Costantino: ma se si tien presente che l'epigramma è scritto dopo l'858 (Fozio vi è chiamato ἀρχιερεῖα v. 3) e che Costantino fu alunno di Leone il Filosofo, tale attribuzione non è verosimile. Tranne che a γεροντοδιδάκαλον non si dia un valore puramente potenziale e non indicante una situazione personale dell'epigrammatista. Per lo stesso motivo si veda A. P. XV 13 in cui Costantino pone il contrasto Muse-sophia: il Matranga (o.c. I p. 26) interpretando κλισμός per *thronum* vi vedeva un attacco a Leone VI il saggio: in realtà κλισμός significa qui *cattedra* (Lehnstuhl traduce H. Beekby *Anthologia graeca. Buch XII-XVI München 1958* p. 265) e l'epigramma esprime un motivo tradizionale e non una polemica personale.

Sia o no Fozio il maestro accusato quel che è però sicuro è che i trimetri non rappresentano una apologia di difesa contro Costantino da parte di Leone il Filosofo: e d'altra parte nei distici di Costantino non si fa cenno di questa colpa di Leone, che pure aveva suscitato tante critiche.

Resta allora da chiedersi chi sia veramente l'autore dei trimetri in questione. Che sia Leone il Filosofo è da escludersi: infatti ai versi 5-8 si dice:

παρέσχες, ὃ βέλτιστε, τῶν διδαγμάτων  
στήλην βοῶσαν εἰς τὸν αἰῶνα χρόνον·  
ὥς μωρός, ὥς βλάσφημος, ὥς ἀποστάτης  
τῆς χριστιανῶν ἔστι πίστεως Λέων.

È evidente qui che ὥς μωρός... è una dichiarazione dipendente da βοῶσαν, il cui uso assoluto è nel passo in questione impossibile<sup>8</sup>. I versi 7-8 riferiscono allora le parole dei detrattori, dei χλευάζοντες del v. 2, ed indicano non chi è l'autore del carme, ma quello che è stato da lui trattato, a dire di molti (πολλοὶ με τωθάζουσι) in maniera irrispettosa. Stabilito che l'accusato è Leone e che l'accusa è di essere βλάσφημος ed ἀποστάτης è facile risalire all'autore dei trimetri, ed identificarlo con Costantino il Filosofo, che come si è visto proprio tali accuse rivolgeva a Leone suo maestro e che sono nei trimetri richiamate e ribadite:

*Eleg.* 23-26: Ζεὺς μὲν ἦν θεὸς αὐτῷ, ἔχων ὁμοδέμνιον Ἥρην, / Ζεὺς ἀμέτρως ἐράων παρθενικῶν λεχέων· / Ζεὺς ἡδ' ἄλλος ὅμιλος ἀπείριτος οὐρανόων, / οἷά τε ὠκείνου φησὶ Μελητιάδης.

*Tr.* 50-54: θεοὺς ἔρωτι καὶ πάθει συνημμένους, / θεοὺς ὑπ' ἀνδρῶν εὐτελῶν τετρωμένους, / θεοὺς τε μοιχοὺς καὶ θεὰς κασσωρίδας, / θεὰς ὑπ' ἀνδρῶν βουκόλων γαμουμένας, / θεοὺς τε χωλούς, καὶ παρὰ βλῶπας θεάς.

*Eleg.* 16-17: ἀλλ' ἐσεβάσθης, μωρέ, θεῶν ἀπερείσιον ὄχλον, / ἔξαρνος γεγαῶς φωτοβόλου Τριάδος.

*Tr.* 55-56: πέσοιεν οἱ μὴ προσκυνοῦντες ἐμφορόνως / θεῷ προσώποις ἐν τρισὶ νοουμένῳ.

<sup>8</sup> Ma anche ad ammetterlo non è possibile considerare ὥς μωρός... come una esclamativa corrispondente a quella del v. 3 ὥς ἐσθλά... infatti l'accusa di irrispettosa non poteva comportare quella di essere βλάσφημος ed ἀποστάτης τῆς χριστιανῶν πίστεως (vv. 7-8).

Si tenga inoltre presente che quando Costantino scrive i distici, Leone è già morto: *Eleg.* 37-38

οὐ νέμεσις<sup>9</sup> σέο· πῦρ αἰώνιον ἀμφοπολεύειν  
ἄμμιγα θανμασίῃ τῇδε χοροστασίῃ

e nei trimetri l'autore dice che la seconda accusa di cui è fatto oggetto (ἄλλοι δέ με σκώπτουσιν, v. 9) è di avere attaccato il proprio maestro morto (... τοῦ διδασκάλου / μάτην κατειπεῖν ἐκλιπόντος τὸν βίον, vv. 13/14) indottovi da chi aveva motivi di rancore con lui (ἐκ τῶν δυσμενῶν, v. 12)

Costantino, dunque, spinto dai nemici di Leone per motivi che a noi sfuggono, attaccò il suo vecchio maestro. Il fatto suscitò indignazione e critiche da parte di molti, alle quali Costantino rispose con i trimetri, a torto considerati una difesa scritta da Leone, che era già morto quando Costantino scriveva i distici<sup>10</sup>. Nei trimetri l'accusatore proclama la sua fede e, in contrasto con essa, ribadisce le antiche accuse di empietà.

Resta solo da chiedersi cosa mai spinse Costantino ad attaccare il morto Leone, suo maestro: la soluzione, è a nostro avviso, da cercarsi nella lotta che ebbe per protagonisti Areta di Cesarea e Costantino Rodio da un lato e Leone Magistro dall'altro. Infatti quest'ultimo dopo una fortunata attività diplomatica, che aveva ricevuto lusinghieri riconoscimenti dalla corte si vide condannato all'esilio, da cui poi fu graziato forse per intervento del figlio dell'imperatore Costantino Porfirogenito appena settenne, a cui, come ha dimostrato il Mercati, Leone Magistro indirizzò il poemetto εἰς τὰ ἐν Πυθίοις θεῖρά.

Quale siano state le cause della disgrazia di Leone Magistro non è chiaro: l'accusato accenna ad invidie e calunnie, che probabilmente nascondono un contrasto tra correnti cortigiane, che si contendevano il favore dell'imperatore. Quelle che invece a noi sono note sono le accuse: Costantino Rodio gli rinfaccia tra l'altro la cultura pagana, di essere ψευδομυθσοσθηροπλασματοπλόκε ed ἑλληνοθηρησκοχριστοβλασφημοτρόπε.<sup>11</sup>

Sulla stessa scia si pone Areta<sup>12</sup> che lo accusa di empietà, di cultura pagana relegandolo all'inferno assieme a Porfirio e a Giuliano l'Apostata

<sup>9</sup> Forse un ricordo di Call. *Actia* 37; *Ep.* XXIII, *Hymn.* II 64.

<sup>10</sup> Il Mercati pensava invece che Costantino avesse scritto i distici quando Leone era ancora vivo (a. c. p. 235 n. 1).

<sup>11</sup> In Matranga o.c. II p. 624 vv. 14-15: nella imitazione aristofanesca il Mercati (a. c. p. 228) credette di vedere una « parodia dei *sesquipedalia verba*, onde Leone infarciva la sue poesie ».

<sup>12</sup> cfr. i passi in Mercati o.c. p. 228 e sgg.

e vedendo nei mali, che affliggono Leone un indizio della punizione divina. Non vi è chi non vede la somiglianza tra queste accuse e quelle che Costantino Siculo rivolge specie nei trimetri a Leone il filosofo: d'altra parte un legame stretto tra Leone il Filosofo e Leone Magistro è da vedere nell'epigramma scritto da quest'ultimo in occasione della morte del primo:

Θεωρίας ὕψωμα, γνώσεως βάθος,  
πλάτος λόγων, φρόνησις, ἀπλότης, πόνος  
θρηνοῦσιν, οἰμόζουσιν· οὐ γὰρ ἐν βίῳ  
Λέοντα νῦν βλέπουσιν. ὦ τῆς ζημίας.<sup>13</sup>

Si noti che nell'epigramma sono motivo di lode, quelli che poi in Costantino diveranno accuse (θεωρίας ὕψωμα, γνώσεως βάθος, πλάτος λόγων) Tutto il tono poi dell'epigramma autorizza a credere che Leone Magistro come Costantino Siculo fosse stato alunno di Leone il saggio del quale era sicuramente molto più giovane (Leone il Filosofo era già maturo nel 840-43, anni in cui tenne la sede metropolitana di Tessalonica, mentre Leone Magistro è ancora vivo nel 919). I due reagirono diversamente alla morte di Leone il Filosofo: Leone Magistro ne esaltò la figura, Costantino, non sappiamo perchè, ma verosimilmente attaccando nel morto qualche avversario attuale, lo denigrò suscitando la reazione di quanti come Leone Magistro ne veneravano la memoria: da qui l'acre risposta di Costantino, dove però non si fanno i nomi dei χλευάζοντες forse perchè ancora troppo potenti, ma in cui è quasi il preludio della tempesta che si scatenerà in seguito su Leone Magistro.

ROSARIO ANASTASI

<sup>13</sup> In Mercati (a. c. p. 238 n. 2) che lo trascrive dal f. 135 del cod. *Addit.* 36749 del British Museum, ed in Kolias (G.) *Léon Choerosphactès*, Athen 1939 p. 132 (vedi a pag. 68 e sgg. le ipotesi sul movente dell'accusa di Arete e Costantino Rodio.

L. BANTI, *Il mondo degli Etruschi*, Roma Editrice Primato 1960, 368 pp., 121 tavv.

Raramente un libro rispecchia la natura dell'A. come questo: esatta, senza nulla concedere a possibili induzioni, questa ricerca si apre con un capitolo topografico-storico che definisce i limiti del territorio etrusco nelle varie epoche della sua storia. Esso rivela gli interessi topografici dell'A., che sono ben noti, ed un desiderio, che è sempre evidente in tutta l'opera, di attenersi al concreto, ai lati materiali offerti dal terreno.

Segue un capitolo dedicato all'arte, che imposta il problema da un punto di vista generale e che dà una visione d'insieme delle varie località e delle differenze notevoli dei corredi sepolcrali delle singole città. Analitica è invece la trattazione dei centri dell'Etruria dal sud al nord, da Caere a Veio a Tarquinia, a Vulci, dall'Etruria centrale (Volsini, Orvieto, Massilia, Bolsena, Saturnia) a quella settentrionale (Vetulonia, Populonia, Volterra, Chiusi, Arezzo, Cortona, Perugia).

Un altro capitolo concerne la religione e la lingua; è sobriamente informativo, come l'altro dedicato alla vita politica, che è condotto con scetticismo e prudenza. Siamo per esempio pienamente d'accordo con l'A. sulla necessaria prudenza con cui dobbiamo prendere la testimonianza del rilievo di Vetulonia, della fine del VI, per la questione delle magistrature e delle loro differenze. Molti altri rilievi del IV-III a. C. consentono, invece, unitamente alle iscrizioni con le parole *zilath*, *purth* ecc., di mettere in diretto rapporto le cariche pubbliche con le rappresentazioni figurate. Anche nel pacato lucido scet-

ticismo dell'A. sulla costituzione etrusca, (pp. 141 segg.) si delinea in maniera evidente la quasi assoluta certezza dell'interpretazione della formula *zilath mechl rasnal*.

Molto breve è l'accento alle diverse teorie sull'origine degli Etruschi. E' vero che ormai questi problemi non appaiono più, anche ai profani, così importanti come un tempo. Ma è altrettanto certo che una più estesa trattazione delle varie ipotesi, in un libro non soltanto destinato a specialisti, sarebbe stata preferibile.

Segue un'ampia antologia di monumenti e di opere d'arte attraverso nitide fotografie a bianco e nero; le schede relative, sobrie ed esatte, illustrano quanto è necessario all'intelligenza di quei pezzi. Tuttavia, ci sembra che un accenno bibliografico pezzo per pezzo sarebbe stato utile. Anche la bibliografia generale in fondo, tenuta, come avverte l'A., in stretti limiti, dà soltanto accenni ai singoli centri etruschi ed a qualche problema (religione, origine lingua, costituzione, monetazione). Non saremmo così sicuri, per quanto concerne Spina, nel negare il suo carattere etrusco. Per noi, esso è invece evidente.

Il libro, per il profano colto, rappresenta dunque un'utile, esatta sintesi; per gli studiosi può offrire, anche, un utile e chiaro repertorio di fonti figurate e di richiami. Mancano, se vogliamo, una sintesi, una linea di ricostruzione storica. Ma nella sua scrupolosa serietà, l'A. è volutamente rifuggita da ogni allettamento a percorrere quella linea, ed ha voluto tenersi ad un'informazione scarna e sobria. In questo senso, le si deve dare atto di essere pienamente riuscita in quanto si era proposta.

PAOLO ENRICO ARIAS

A. NEPPI-MODONA, *Gli edifici teatrali Greci e romani*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1961, 341 pp., III figg., XXXIII tavv.

Il libro inizia con una esposizione, invero assai sommaria, delle costruzioni « teatrali » pregreche; dove il termine di « pregreco », veramente, oggi che siamo in piena e ben nota rivalutazione degli Studi della lineare B, non dovrebbe usarsi. Ma non è qui il nocciolo della nostra perplessità su questo capitolo. Essa si fonda, invece, sul fatto che tutta questa parte è attinta ad un libro assai opinabile, (anche se autorevolmente premiato) e profondamente criticato, dall'Anti. Tutta la teoria sul « teatro » a squadra cretese è di peso accolta, senza approfondire mai il reale valore della c. d. area teatrale di Cnosso e di Festo. E sarebbe stata, questa, una bella occasione per sottoporre il problema a nuova indagine e per vedere se davvero quei lati, ampi gradoni fossero dei sedili o non, invece, delle maestose gradinate di accesso, come sembra di poter dedurre da considerazioni logiche di scavo.

Purtroppo, l'autore segue il ragionamento del libro dell'Anti anche nel problema del Dionysion ed in quello del Leneco, che sono stati dibattuti in questi ultimi anni e fortemente contrastati in sede tecnica. E non parliamo di Siracusa; i dati per il teatro trapezoidale siracusano si fondano, com'è noto, su quell'euripo appunto trapezoidale che è tutt'altro che sicuramente arcaico. D'altro lato, la guida del teatro siracusano dell'Anti non è stata seguita dalla monografia scientifica su quel documento, per varie ragioni; ci auguriamo vivamente che essa lo sia al più presto, attraverso gli appunti o il testo che l'Anti ha lasciato, perchè le affermazioni dell'autore sul teatro trapezoidale siracusano sono generiche e prive, per ora, di reale fon-

damento, a meno che si vogliano leggere le rovine con la volontà di dimostrare quello che non c'è.

E, purtroppo, occorre pur dire chiaramente che anche la area trapezoidale eschilea ateniese (che l'Anti deduce si badi, da tre pezzetti di muro a blocchi, collegati arbitrariamente da linee tratteggiate), non esiste. Ora, è vero che il volume del Neppi-Modona è informativo e di compilazione; ma ci pare che un maggior senso critico ed una attenta cautela avrebbero evitato all'autore questo passo falso, anche se non poteva rifare le indagini per conto proprio. Tanto più che esistevano numerose recensioni di quel libro (una, del Dilke, è perfino citata dal Neppi-Modona) che hanno sollevato forti e documentate critiche.

L'opera è dedicata al teatro greco e romano; in realtà, solo 67 pp. riguardano il primo, ben 246 pp. gli edifici romani di spettacolo. Notiamo di sfuggita che a p. 57 si parla di alcuni teatri come quelli di Pesto e di Reggio Calabria, con brevissimi accenni; i due teatri, per quanto il primo sia da alcuni considerato erroneamente teatro (ma il problema va ripreso), meritavano più di due righe. Per quanto concerne Reggio, si allude ad un tempio della Pace che non sembra sia reale. Ma dispiace soprattutto la mancanza di riferimenti precisi, in maniera che anche per questi piccoli dati non sappiamo dove rivolgerci.

Nell'appendice alla I parte l'A. esamina alcuni problemi relativi alle parti dell'edificio scenico. In essa poteva svolgersi una storia condensata di alcuni aspetti della scenografia antica; in realtà, anche qui si nota la solita frettolosa elencazione di termini tecnici, fra i quali l'A. introduce anche quello di *pròtiro*, che francamente non crediamo affatto di natura teatrale. Invece il funzionamento degli *exostra*, degli *ekkyklemata*, dei *thyromata*, l'uso dei para-

scenii e del proscenio, avrebbe meritato una trattazione approfondita e chiara, che non risulta dalle poche righe dell'appendice alle pp. 60 segg. La II parte, dedicata agli edifici romani, inizia con una analisi sommaria delle norme vitruviane (da arch. V 6-7), passa a trattare dei posti per gli spettatori, dei primi teatri in Roma e poi della genesi del teatro delineata in base alla *Entwicklung* del Fiechter. Alle pp. 175 segg. il problema è ripreso con la trattazione della fronte della scena, sempre sulla falsa riga del Fiechter. E qui, francamente, si resta stupefatti; in un libro dedicato essenzialmente al teatro romano, il teatro di Pompeo e di Balbo (pazienza questi, per quanto siano ormai noti nelle piante e nel loro valore tecnico!) e quello di Marcello, sono trattati in poche righe; di quest'ultimo si dice che i suoi «imponenti avanzi sono a tutti ben noti». Più accurata nella parte descrittiva è la trattazione dei teatri *misti*, la cui distinzione in due sottoclassi non convince. Essa è in parte attinta allo studio del Grenier, al cui lavoro si riportano le descrizioni. Per l'Africa romana una più approfondita valutazione del teatro di Leptis Magna (anche prima del libro del Caputo, che l'A. cita in nota), sarebbe stata desiderabile, proprio per il rapporto tra templi romani e teatri in una particolare classe di edifici.

L'A. ha preferito la divisione per regioni nell'analisi dei teatri romani, pur dichiarando di non pretendere di dare un elenco completo degli edifici. Ma proprio la divisione topografica da lui adottata avrebbe dovuto invece richiedere una completa trattazione. Insomma, sarebbe stato bene decidere e risolutamente percorrere una delle due strade che lavori di questo tipo hanno davanti a loro: o andare a fondo nei problemi (e questo non è certo il caso del nostro libro), o, almeno avere il merito di dare un'esauriente e completa descri-

zione, con bibliografia, di tutti i teatri romani. Per esempio, perchè non parlare con dati e con riferimenti precisi dei teatri piccoli di Coroglio presso Posillipo, di Pianosa, di Tivoli e di Villa Adriana? A che cosa servono semplici, frettolose menzioni?

L'altra strada, quella cioè di ordinare a fondo i teatri secondo i tipi di scena o secondo il loro particolare adattamento ad anfiteatri o connessioni con i medesimi, avrebbe richiesto un approfondimento tecnico sia dei problemi scenici che di quelli della cavea che, evidentemente, non era nei propositi dell'A.

Chiudono il volume due brevi capitoli dedicati agli anfiteatri ed ai circhi, anch'essi condotti con lo stesso schema sommario e approssimativo.

Il volume si presenta in edizione assai dignitosa, con tavole nitide. I disegni, tratti da opere per lo più straniere, conservano le didascalie delle singole parti nella lingua straniera; il che, in un libro italiano, poteva evitarsi.

Insomma, occorre dire francamente che il libro non raggiunge certamente lo scopo di essere utile agli studiosi di antichità teatrali, che possono ben risalire alle facili fonti bibliografiche dalle quali è ispirato, nè, d'altro lato, è abbastanza semplice per interessare un generico pubblico colto. Il suo merito maggiore poteva consistere, appunto, in una completa trattazione, ad esempio, dei teatri romani in Italia; sarebbe già stato un notevole aiuto. Ma quando troviamo, per esempio, che al teatro di Spoleto (al tempo della compilazione del libro in via di esplorazione) sono dedicate soltanto tre righe (con un « forse » per la colimbeta, che sicuramente c'è), restiamo delusi per la mancanza di utilità di un'opera che avrebbe potuto davvero colmare una lacuna negli studi teatrali.

Riconosciamo all'A. la buona volontà di disporre una materia che sembra



rimasta estranea alla sua ricerca, evidentemente limitata ad una compilazione convenzionale.

PAOLO ENRICO ARIAS

A. GREIFENHAGEN *Antike Kunstwerke*, Berlin, 1960, pp. 46, tavv. 100.

È una raccolta molto sommaria delle principali opere di plastica e di ceramica greca esposte nelle nuove raccolte del Museo di Berlino, a Charlottenburg. Dalle manifestazioni della scultura ionica a Mileto, e dalle stele arcaiche attiche, ai bronzi di Olimpia di Samo di Dodona di Citera e di Ligonì, dal piatto a f. n. di Maratona, alla coppa di Ergotimos di Egina, alla pisside a tripode di Tanagra, ai pinakes di Exekias, ai vasi di Amasis, ai prodotti di Peithinos del pittore di Brygos o di quello di Berlino, a Douris, al pittore Sabouroff delle lekythoi, alla tavoletta eburnea di Trier con Musa con maschera, alle oreficerie scitiche o achemenidi, ai ritratti di El-Fayoum.

Sono tutti capolavori noti, alcuni di essi appaiono sollecitamente, ormai, nei volumi che lo stesso Greifenhagen sta pubblicando, del *Corpus Vasorum*. Tornano alla mente, rivedendo pezzi ben conosciuti, i tempi dell'attività inesauribile del Furtwaengler, che dedicò alle collezioni cataloghi ancora oggi utili.

Al catalogo vero e proprio dei pezzi, che è assai schematico, con le semplici misure, bibliografia e cronologia, è premessa una specie di introduzione in cui tutti i pezzi sono collocati in un discorso più ampio. Rileviamo la separazione fra i vasi di varia forma a figure rosse e le coppe; francamente, avremmo preferito che le forme non fossero separate. È vero che alcuni pittori sono soltanto, come è ben noto, decoratori di coppe. Ma perchè non inserire i maestri delle kylikes nel tessuto del discorso storico? Ci sembra che sa-

rebbe stato meglio e per il profano e per lo studioso.

Perchè, naturalmente, un lavoro come questo è rivolto, in Germania, non tanto agli specialisti quanto alle persone colte. Tuttavia, dopo un così lungo esilio a Celle, il rivedere tanti volti noti infonde nuova speranza nelle sorti della umanità.

Grande parte dell'archeologia classica della seconda metà del secolo scorso è legata a questi pezzi, che si osservano qui con piacere. Il testo introduttivo del Greifenhagen è sobrio ed esatto; la bibliografia è fondamentale, ma non completa. Nè poteva esserlo, trattandosi di opere molto note e spesso pubblicate. Le tavole sono nitide e, per un catalogo d'indole generale, sufficienti.

PAOLO ENRICO ARIAS

H. BERVE - G. GRUBEN, *Griechische Tempel und Heiligtümer* (Aufnahmen von Max Hirmer), München, Hirmer Verlag, 1961.

Il libro, di 286 pagine di testo, è diviso in due parti: la prima, di Helmut Berve, illustra i santuari greci come centri di vita religiosa; la seconda, affidata a Gottfried Gruben, tratta dei templi greci dal punto di vista architettonico. Tra le due parti del testo sono inserite 176 tavole con 224 illustrazioni in bianco e nero, realizzate da Max Hirmer. Altre 36 tavole a colore illustrano la prima parte, e 160 piante e ricostruzioni sono inserite nella seconda.

Le illustrazioni di Max Hirmer, come negli altri volumi della stessa serie, formano la parte essenziale della pubblicazione, sia perchè il testo è concepito come commento di esse, sia perchè costituiscono un ragguardevole repertorio fotografico.

Nel testo di Helmut Berve sono trattati, nell'ordine, i santuari panellenici,

quelli regionali, ed infine quelli cittadini. Nella seconda parte l'ordine è topografico: precedono i templi del continente ellenico; seguono quelli delle colonie di Occidente e della Ionia; chiude la trattazione il complesso di Pergamo, che meglio di ogni altro introduce alla conoscenza dell'architettura ellenistica.

Il libro è rivolto specialmente nella prima parte al grande pubblico: lo indica il carattere della trattazione, che si limita ad esporre fatti e leggende, più che ricercarne le origini e il processo di formazione, con la conseguenza che il mondo religioso ellenico appare nella cristallizzazione più o meno convenzionale dell'epoca classica, e nella fase del declino di età ellenistica e romana, piuttosto che nella dinamica della sua formazione. Il lettore trova le informazioni essenziali circa lo svolgimento dei giuochi olimpici, sull'oracolo di Delfi, sui misteri di Eleusi, sulla processione delle Panatenee, sui santuari di Asclepio, e così via, ma sembra che l'Autore abbia voluto evitare di scendere nel vivo dei problemi religiosi rimanendo piuttosto in superficie.

Nella seconda parte l'esigenza critica è invece più sentita, e pur nei limiti di una larga informazione, vengono messi a punto i principali problemi tecnici e storico artistici.

Nella presentazione del materiale l'Autore cerca di conciliare l'ordine topografico con l'esigenza di una esposizione storico artistica premettendo, a ciascuno dei gruppi topografici più notevoli, una breve introduzione con cui ne mette in evidenza gli elementi unitari essenziali: i templi del Peloponneso sono preceduti da una breve discussione sull'origine e sulla formazione del tempio dorico; a proposito degli edifici attici viene introdotto il problema dello stile ionico, e della sua fusione con quello dorico; i caratteri distintivi dei templi della Sicilia e della Magna Grecia vengono posti in rapporto con una

diversa mentalità dei coloni di Occidente, e con l'ambiente storico e artistico in cui essi maturarono. C'è l'esigenza di penetrare la ragione della forma architettonica, al di là del fatto, e della sua materiale manifestazione.

Il testo del Gruben, impostato su di una problematica attuale, corredato della bibliografia di prima consultazione, arricchito di buone illustrazioni, si presenta pertanto come una buona fonte di informazione per chi voglia avere un'idea dei templi greci e dei problemi che essi pongono allo storico della architettura.

Naturalmente non tutte le interpretazioni sono accettabili; la spiegazione della costante presenza dell'adyton nel tempio siceliota con la diffusione del culto chtonio di Demetra e Kore nell'Isola (pag. 198) si presta, per esempio, a delle obiezioni: in primo luogo l'adyton si trova anche nei due templi arcaici di Siracusa, che erano sicuramente dedicati ad Apollo e a Zeus, e nei templi C ed F di Selinunte, di cui non conosciamo le divinità, ma che ripetono lo schema di quelli siracusani. Il Gruben propone di attribuire a Demetra i due templi di Selinunte (pagg. 214, 218), ma l'attribuzione non è dimostrata. Essa si fonda infatti sulla chiusura degli intercolumni del tempio F con alte lastre che separavano il portico dall'esterno, e sulla presenza dello adyton; ora la chiusura degli intercolumni, che induce l'Autore a pensare ad una processione segreta connessa col culto mistico di Demetra, si ritrova ad Agrigento nell'Olympieion, che invece è dedicato a Zeus, mentre la presenza dell'adyton non può dimostrare che i due templi erano dedicati a Demetra, perchè il rapporto dell'adyton con Demetra dovrebbe essere a sua volta dimostrato dalla dedica dei due templi.

Quanto, d'altra parte, sia alcatatorio, nell'ambiente coloniale, il criterio di mettere la pianta del tempio in rappor-

to con la divinità cui è dedicato, può essere dimostrato dai due templi di Paestum, l'anæastilo e il c. d. tempio di Poseidon, ambedue dedicati ad Hera, ma di pianta diversa: il primo, di epoca arcaica, ha pianta allungata a due navate, e adyton; l'altro, costruito nel quinto secolo, ha la cella a tre navate con pronaos ed opistodomo.

La causa dell'apparire e del diffondersi di queste forme è piuttosto da ricercare nello sviluppo generale della architettura templare, e nella particolare posizione del mondo coloniale di Occidente che ad esso partecipò solo saltuariamente, ricevendo spesso forme nuove, già elaborate, che si sovrapposero e si sostituirono a quelle più antiche con bruschi salti: in questo ambiente, infatti, il tipo della cella con adyton, in epoca arcaica, perdurò, con varianti e modifiche che la Grecia non conobbe, anche quando nella Madre patria era già superato, mentre il tipo con pronaos ed opistodomo fu improvvisamente introdotto agli inizi del quinto secolo, quando già in Grecia era pienamente realizzato. Così si spiegano i bruschi salti, e la mancanza di continuità, che può essere cercata soltanto nell'ambiente in cui avvenne la elaborazione delle forme.

Il Gruben identifica questo stato di cose a proposito dello sviluppo dei singoli elementi architettonici (forma dei capitelli, contrazione angolare, etc.), ma il criterio va esteso anche alla pianta degli edifici che, portata in Occidente nella forma chiusa, con adyton, perdurò cristallizzata per tutto il sesto secolo, fino a quando, agli inizi del quinto, si diffuse la forma aperta, con opistodomo. Il ripetersi della forma chiusa in edifici destinati a divinità diverse basterebbe ad escludere, almeno in Occidente, il rapporto di causa ed effetto tra il culto a cui il tempio era dedicato e questo particolare tipo di cella.

Col titolo *I Templi Greci* (Firenze, Sansoni, 1962) è apparsa recentemente un'edizione italiana dell'opera che rimane sostanzialmente identica a quella tedesca, se si esclude l'aggiunta di un indice delle tavole, e il fatto che il carattere, più largo e più spazioso, ha portato a 333 il numero delle pagine del testo. La traduzione, però, ha peggiorato, purtroppo, il testo, introducendo numerosi errori e sviste che non si trovano nell'originale.

A pag. 68, per esempio, a proposito dei lavori eseguiti sull'Acropoli nell'età di Pericle, si parla della *...costruzione del magnifico arco di trionfo dei Propilei, progettato da Mnesicle, ancora più costoso di quello del Partenone per la difficoltà del terreno* etc..., dove, con due grossi errori di traduzione del testo del Berve, non solo viene chiamato *arco di trionfo* l'ingresso monumentale dei Propilei, ma viene attribuito al Partenone un altro arco simile; che non si tratti di errore di stampa è dimostrato dal fatto che lo stesso termine di arco di trionfo ritorna tre volte nella medesima pagina. Il traduttore non ha idea, evidentemente, della differenza tra ambiente greco ed ambiente romano, tanto è vero che alle pagg. 20 e 30, e a pag. 26, introduce in parentesi i termini *meta* e *sortes* (che non sono però nel testo tedesco) a proposito, rispettivamente, dell'ippodromo di Olimpia e delle profezie di Delfi. Alla medesima mancanza di familiarità col greco è dovuto, a pag. 168, l'aver riportato tra parentesi il *kymatia* greco nella trasposizione tedesca di *kymatien*, che non è in alcun modo giustificabile nel testo italiano.

Facilmente si notano altri numerosi errori di questo tipo; ci limiteremo ad indicarne qualche altro: a pag. 142 e sgg., e nelle didascalie delle tavole 65, 67-70, viene ripetutamente menzionato il *Tesoro di Sifni* scambiando, evidente-

mente, il nome degli abitanti con quello dell'isola; alle pagg. 118 e 125, e nella didascalia della fig. 5, viene usato l'aggettivo *laconio* per laconico; a pag. 50 il plurale *Heraia* viene scambiato per singolare, svisandone anche il significato; e così via. Da attribuire ad un errore di stampa è invece un *III millenio*, invece di secondo, a pag. 25.

GIOVANNI RIZZA

A. SETTI, *Ictus e verso antico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1962, pp. 92.

Lo scetticismo di uno degli ultimi studiosi, Otto Seel non ha scoraggiato il Setti, anzi lo ha spinto a riprendere la questione e ad esaminare di nuovo tutti gli aspetti del problema. L'incentivo è stato il fatto che il Setti non è « mai riuscito a convincersi della illegittimità storica del termine e della nozione di ictus (p. 3) » e dello scopo finale, quello di giustificare sia pure con opportuni consigli di prudenza, « la lettura metrica », e di « cogliere almeno in parte quello che essa deve essere stata » (p. 9). Si tratta in altri termini di una ripresa della controversia tra i sostenitori di « una metrica di delusa constatazione » e quelli che vogliono avere « una possibilità parziale ed approssimativa di esperienza ». Il Setti dopo aver posto storicamente il problema ed averne additato sinteticamente le varie soluzioni divide il suo lavoro in due parti: riesame della « terminologia e testimonianze » (pp. 12-33) in cui passa in rassegna le fonti principali includendo tra queste Cic. *De or.* 3, 182 e 185 « trascurate fin qui » (p. 18). La conclusione alla quale egli giunge è che gli antichi non sono stati espliciti, probabilmente perchè l'esistenza dell'*ictus* era per loro una esperienza più che una nozione (p. 32), e come non ci parlano delle leggi del Wernicke o del Meyer o del Porson così coprirono col silenzio sia pure « non totale ed impene-

trabile » la questione dell'*ictus* (p. 33 e n. 1). Il che equivale a dire che le fonti antiche non possono essere di aiuto nè a chi sostiene l'esistenza dell'*ictus* nè a chi la nega. Occorre allora ripiegare sul terreno fisico-psicologico e cercare in questo ciò che altrove non è dato cogliere: ed è questa la via che il Setti, nella II parte del suo lavoro segue, sulle orme del De Groot (le cui conclusioni sono però del tutto contrarie) dopo un'acuta critica della posizione negativa del Meillet. Egli distingue un « ritmo obbiettivo » quale è quello naturale o prodotto da un mezzo meccanico ed un ritmo che è nel contempo obbiettivo ed insieme soggettivo, quale è quello di chi « parla, canta o suona ». Infatti « colui che nello stesso tempo esperisce un ritmo e lo esteriorizza eseguendolo... è indotto normalmente ad eseguire... quei moti degli organi corporei che, come tali esistono nel ritmo soggettivo, *quando qualcosa non vi si opponga* » (pp. 43-44). Esiste un elemento inibitore nelle lingue classiche? Il Setti lo esclude: le lingue classiche infatti a differenza della metrica neo-indiana dei versi *arya* ebbero accento musicale e non dinamico: poteva quindi esistere un *ictus* di natura dinamica per caratterizzare « i punti di intensità quantitativamente avvertibili nel ritmo » (p. 49). Se non esiste niente che si oppone alla esistenza dell'*ictus* e se dalle testimonianze antiche si può, sia pure in maniera non esplicita, trovare una conferma della sua esistenza, allora niente impedisce di ammetterlo e di servirci di essi per spiegare la differenza tra « ritmi ascendenti e discendenti » (pp. 51-52), per trovare una spiegazione sufficiente dell'« allungamento metrico » (pp. 53-57) e infine per giustificare la « lettura metrica » (pp. 57-59).

Questo il riassunto del denso e dotto libro del Setti, che è evidentemente un tentativo di spiegare fenomeni di fronte ai quali i più oppongono un *non pos-*

*sumus*: ma che purtroppo trova i suoi limiti nella mancanza di chiarezza, anzi direi nell'oscurità — qualunque siano i motivi che l'hanno determinata — delle fonti, che sono nella filologia le sole, al di sopra e al di fuori di ogni altra considerazione, a poter dare la certezza. Il Setti invece sembra trovare questa certezza nella seconda parte del suo lavoro, dalla quale però — egli stesso è costretto ad ammetterlo — si può solo ricavare che niente si oppone alla esistenza dell'*ictus* (p. 49). Oltre a ciò il Setti, a nostro avviso, si libera troppo presto dell'accento nelle lingue classiche definendolo melodico e musicale: si potrebbe opporre col Lechantin-De Gubernatis « che non esiste un accento melodico o musicale senza intensità » (in *Problemi ed orientamenti di metrica greco-latina* in *Intr. alla Fil. class.* Milano 1951 p. 836 di cui il Setti utilizza nel suo lavoro il cap. dedicato alla *Lettura dei versi greci e latini*, pp. 835-841).

Qualunque siano però i risultati del lavoro del Setti resta all'autore, — oltre ai contributi parziali (utilizzazione dei passi di Cic., chiarificazione e messa a punto di varie questioni) — il merito di aver riproposto con coraggio e dottrina sorretta da una vastissima conoscenza bibliografica, un problema che già sembrava definitivamente chiuso e che invece si ripropone come degno di approfondimento.

ROSARIO ANASTASI

PETRUS W. TAX, *Wort, Sinnbild, Zahl im Tristanroman, Studien zum Denken und Werten Gottfrieds von Strassburg*, (« Philologische Studien und Quellen », 8), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1961, pp. 204.

Come c'informa la prefazione, si tratta di una tesi di laurea scritta tra le Università di Nijmegen e Saarbrücken sotto la guida di Hugo Moser, che

qui ha voluto onorare il lavoro del suo discepolo d'una presentazione in cui traccia per cenni la storia della critica del *Tristan*. L'opera è condotta con una competenza straordinaria, con acume e una fine sensibilità filologica, che si traducono nella perizia di scoprire e di indicare i molti passi suscettibili d'interpretazione non univoca, o che possono essere trasferiti su piani diversi, tenuti volutamente dal poeta nell'ambivalenza di senso. Si vedano, tanto per fare due esempi, le penetranti analisi a proposito di « *Tristan der minnen blinde...* » (p. 99 e segg.) o di « *waer er von ere gewesen...* » (p. 112, nota 45).

Altrove poi ci sono delle osservazioni illuminanti, di indiscutibile validità perchè di evidente aderenza al testo, che correggono proposte avanzate da studiosi precedenti; così il Piquet nel suo fondamentale studio comparativo (1909) del *Tristan* di Gottfried rispetto alle fonti, notando che il poeta tedesco dimentica di presentare Brangaene come invece fa sempre con i personaggi importanti, parla di « *négligence vénielle* » e ne tratta nel capitolo « *Incohérences* », Tax rileva (pp. 53-54) in una maniera convincente per tutti che non è trascuratezza del poeta, ma suo accorgimento artistico introdurre alla chetichella (cfr. v. 9317: « *Brangaene, stant uf lise...* ») un personaggio destinato a fare in tante circostanze una comparsa circospetta e furtiva: Brangaene quindi in conformità col carattere assegnatole da Gottfried, non può non entrare di soppiatto nel bel mezzo dell'azione ad assumere le sue incombenze.

Ma l'attenzione volta ai particolari non è altro che una riprova di quanto accurata e documentata sia l'interpretazione generale, secondo cui Tristan non è affatto il perfetto cavaliere di cui tanto si disse: l'autore lo raffigura violento e subdolo, con distacco e ironia ne considera le azioni quando vengano a cozzare contro le buone norme; anzi,

come Tax si esprime (p. 193), il Tristan di Gottfried è « il cavaliere meno cavalleresco che ci sia in tutta la letteratura medioevale », un *homo ludens* che sa calcolare tutto senza riguardi per nessuno e che però viene colpito egli stesso da un destino imprevedibile, l'amore, forza irrazionale. Che poi l'amore di Tristan e Isolde appartenga a due piani differenti è proposta del Tax degna d'essere presa in considerazione: l'amore dei sensi, peccaminoso, diabolico, rientrerebbe nella sfera cortese, l'amore-dolore (che si realizzerà nella separazione degli amanti e si prepara già durante il loro soggiorno nella « grotta dell'amore ») è d'ordine celeste.

Alla fine dell'opera (p. 204), l'autore servendosi di una espressione originale del poeta, si augura che la sua lettura di Gottfried sia stata « *guot* » o, meglio, anzi « *innecliche guot* ». E' come chiedere un giudizio completamente positivo al compagno di mestiere, che pur fin qui consenziente non può darlo se non con una precisazione. Quella del Tax è una lettura preoccupata anzitutto di mettere a nudo le intenzioni dell'artista (di lì, lo studio attento delle sue divergenze da Thomas, la fonte principale, e l'indagine sulle simmetrie di composizione che si trovano — ed è sua scoperta assoluta — negli episodi salienti), la sua poetica cioè, e poi preoccupata di additare quel che c'è di complesso e di pregante nel senso logico dell'espressione, nella portata concettuale dei personaggi. Il rapporto: intenzioni-realizzazione poetica non è invece mai studiato. Ma è comunque un libro sempre migliore di tanti altri fatti col frutto di abili auscultazioni che per essere nati da un incontro superficiale con l'opera d'arte e senza il sostegno di tutte le cognizioni che il Tax profonde invece a piene mani, finiscono per impoverire il testo tremendamente.

FRANCESCO DELBONO

GIUSEPPE PRESTIPINO, *La teoria del mito e la modernità di G. B. Vico*, (Estr. dagli « Annali della Facoltà di Magistero »). Ed. Montaina, Palermo, 1962, pagg. 60.

In questo saggio breve ma denso di contenuto il Prestipino esamina gli aspetti più importanti del pensiero del Vico, quelle sue idee che sono ancora oggi di grande attualità. Sono i problemi del mito, del linguaggio e dell'arte.

Il mito è la prima forma di conoscenza, nella sfera della psiche individuale, la prima maniera di vedere e di spiegarsi il mondo dei fenomeni e della psiche sociale, è religione ed *ethos*, è la prima e più spontanea maniera di organizzare i rapporti fra gli individui e le cose.

Nel linguaggio come è concepito dal Vico il nostro Autore mette soprattutto in evidenza la sua funzione di comunicazione. La funzione principale del linguaggio è appunto quella di comunicare. I motti e i simboli rispondono in un primo momento a esigenze di carattere privato ma in seguito rispondono a pubbliche necessità. Appunto per questo la lingua primitiva è costituita da voci semplici: per rispondere alle necessità di esprimere e di comunicare le proprie passioni. Quando poi si foggiano le forme verbali, si comincia con gli imperativi per il bisogno prevalente di comunicare ordini ai figli e ai famuli. « In altre parole il linguaggio sembra essere per il Vico il naturale tratto di unione tra la coscienza individuale e la sfera sociale, un fatto al tempo stesso logico e sociologico, il tramite o *medium* corporeo per il quale la mente del singolo si attualizza concretamente e si partecipa alla generalità dei membri di un dato gruppo o corpo sociale, e viceversa ».

Nei riguardi dell'estetica il nostro Autore respinge l'interpretazione crociana del pensiero del Vico secondo la quale

il Vico concepirebbe la poesia come pura intuizione; il Croce, in conseguenza di ciò, considera l'espressione « universale fantastico » come contraddittoria ed estranea a quella che è la vera concezione vichiana della poesia. Il Prestipino attribuisce invece al Vico una concezione razionalistica della poesia e riporta a questo scopo le parole dello stesso Vico il quale definisce gli universali fantastici « modelli, o pure ritratti ideali » ai quali ricondurre « tutte le spezie particolari »: « è l'ingegno come facoltà dell'acuto che entra in gioco, istituendo, per assimilazione che equivale a sussunzione, rapporti così stretti da superare l'analogia e trasformarla in univocità sì che 'l'identità di proporzione' si cambia in 'identità di predicabilità '. Il paragone diventa una predicazione, la somiglianza diventa una sussunzione, l'analogia diventa univocità, il particolare si fa universale ». E qui il nostro Autore mette in luce la stretta relazione che c'è tra il fantasma estetico e quello religioso nella concezione vichiana. I generi poetici sono il risultato di un'operazione che unisce « le proprietà o qualità o rapporti,

per così dire concreti degli individui o delle specie ». Quelle proprietà, afferma il Prestipino, « erano il capovolgimento dei generi astratti, eppure conducevano direttamente, per la legge immanente di una tale logica poetica, alla ulteriore affermazione dei generi astratti ». In sostanza il genere poetico sarebbe una forma concreta e fantastica nella quale si adombra il concetto, l'universale. Ora « allo stesso modo, il rapporto fra la società economica e gli ordinamenti etici subisce nella forma religiosa un travestimento, una surrettizia mistificazione dell'universalità etica particolarmente ricercata nei *particolari fini*, nelle particolari utilità di questa o quella classe privilegiata. « L'universale che si manifesta nella sua forma originaria nella immagine poetica per dare luogo poi al suo pieno spiegamento nella forma logica, si presenta nel mito ancora legato all'interesse particolare, per dare luogo poi alla forma giuridica in cui quella razionalità e universalità latente nel mito si realizza in forma spiegata.

GIOVANNI A. BIANCA

---

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Finito di stampare il 15. V. 1963 nella Tip. dell'UNIVERSITÀ DI CATANIA  
 Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

---

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303





# PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- |                                                                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea (esaurito)                                                          | L. 1.200   |
| 2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani                                                 | » 1.200    |
| 3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh . . . . .                                                                    | » 1.200    |
| 4) S. BOTTARI. Il Maestro di S. Martino (esaurito)                                                             |            |
| 5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia . . . . .                                                         | » 1.000    |
| 6) G. AGNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . . . .                                         | » 800      |
| 7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgò . . . . .                                                                 | » 1.000    |
| 8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano . . . . .                                                 | » 800      |
| 9) A. PELLEGRINI. Göttsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung . . . . .                           | » 1.500    |
| 10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . . . .                                          | » 800      |
| 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI . . . . .                                             | » 1.500    |
| 12) R. M. RUGGERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano . . . . .                              | » 600      |
| 13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese . . . . .                                                                   | » 400      |
| 14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ . . . . . | » 2.500    |
| 15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana . . . . .                                                  | » 1.500    |
| 16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali . . . . .                                                    | » 3.000    |
| 17) M. MARIANELLI. Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice                                               | (esaurito) |
| 18) L. B. ALBERTI. De Statua, introduzione di O. Morisani . . . . .                                            | » 600      |
| 19) M. MARIANELLI. Appunti su Novalis . . . . .                                                                | » 600      |